

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
УРАЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМ. А.М. ГОРЬКОГО
НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ИНСТИТУТ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ

Т. А. Снигирева
А. В. Подчиненов

**РУССКАЯ ИДЕЯ
КАК ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ
ФЕНОМЕН**

Учебное пособие по спецкурсу

Екатеринбург
Издательство Уральского университета
2001

ББК Ш5 (2=р) 5я 73–1

С 535

УДК 82.0 (075.8)

Печатается по решению
редакционно-издательского совета
Уральского государственного
университета им. А. М. Горького

Рецензенты: каф. рус. и зарубеж. лит. Урал. гос. пед.
ун-та;

проф. *Б. В. Емельянов*, проф. *В. И. Копалов*

Снигирева Т. А., Подчиненов А. В.

С 535 Русская идея как художественный феномен: Учеб. пособие
по спецкурсу. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2001. 104 с.
ISBN 5–7996–0071–1

Учебное пособие посвящено исследованию художественного воплощения русской идеи в отечественной литературе XIX–XX веков. Предлагается оригинальная интерпретационная модель русской идеи как художественного феномена. Анализ ведется с учетом единства/дискретности литературного процесса двух столетий.

Научно-исследовательская работа выполнена в рамках гранта № 71 по фундаментальным исследованиям в области гуманитарных наук Министерства образования РФ 1995 года.

ISBN 5–7996–0071–1

© Т. А. Снигирева, А. В. Подчиненов, 2001

ОГЛАВЛЕНИЕ

ОТ АВТОРОВ	4
Глава 1	
ФЕНОМЕН РУССКОЙ ИДЕИ	
КАКИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНАЯПРОБЛЕМА	5
Глава 2	
СУДЬБА РОССИИ: «ДО БОЛИ НАМ ЯСЕН ДОЛГИЙ ПУТЬ...»	25
Две концепции труда в русской литературе	
XIX–XX веков	25
Война и национальное сознание в русской литературе	
XIX–XX веков	36
Судьба «толстого» журнала в России	45
Глава 3	
СУДЬБА ЧЕЛОВЕКА: «ВРЕМЕНА НЕ ВЫБИРАЮТ,	
В НИХ ЖИВУТ И УМИРАЮТ...»	61
Типология героя русской литературы XIX–XX веков	61
Русский характер	69
Русский писатель: тип творческого поведения	80
ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ	95

ОТ АВТОРОВ

В статье «Конец века» (1901) Л. Н. Толстой писал: «Век и конец века на евангельском языке не означает конца и начала столетия, но означает конец одного мировоззрения, одной веры, одного способа общения людей и начала другого мировоззрения, другой веры, другого способа общения людей» (*Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. Т. 36. М., 1936. С. 231*).

Ситуация нынешнего «конца века», совпавшая со значительным расширением философских, культурных, идеологических, художественных представлений о прошлом, заставляет современную филологическую мысль в ином масштабе осознать ведущие историко-литературные тенденции отечественной словесности XIX–XX веков. Мы предлагаем один из возможных путей этого поиска.

*Т. Сизирева
А. Подчиненов*

ГЛАВА I

ФЕНОМЕН РУССКОЙ ИДЕИ

КАК ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНАЯ ПРОБЛЕМА

Исследование духовной культуры современного общества немислимо без обращения к ее истокам, без воссоздания единой картины прошлого, настоящего и будущего России. В этом усматривается одна из причин активного интереса гуманитарной мысли конца XX столетия к русской идее, ибо «судьба “русской идеи” – это судьба пророчества о России»¹.

Для русского способа философствования концепция «русскости», безусловно, является доминантной, о чем свидетельствуют ныне доступные работы философов конца XIX – первой трети XX века. Здесь можно указать издания серии «Из истории отечественной философии», в рамках которой вышли труды Вл. Соловьева (1989), С. Франка (1990), С. Булгакова (1993), И. Ильина (1993), А. Хомякова (1994)², публикацию работ Н. Бердяева, Г. Федотова, В. Зеньковского, Б. Вышеславцева, Г. Флоровского³. Естественно, что, аннотируя или интерпретируя русскую философскую классику, современные исследователи вслед за первоисточниками акцентируют особое внимание на концепции русской идеи, иногда излишне модернизируя ее суть и не всегда углубляя ее⁴. В результате само понятие *русская идея* оказывается не столько поливариантным и многоаспектным, сколько утрачивает свою смысловую конкретность и определенность, превращаясь в некую «расхожую монету» в современных спорах о русском обществе. Спектр применения предельно широк: от практического до мифологического.

Так, А. Гулыга в книге «Русская идея и ее творцы» прямо говорит о той негативной ауре, что сложилась вокруг весьма «спокойного» и традиционного для отечественной философской мысли понятия. «Подчас уверяют, что русская идея – “идеология русского империализма”». Я цитирую книгу А. Янова, увидевшую свет в США в 1988 году (на обложке карикатурное изображение православной иконы: нимб святого выкроен из советского герба), в глазах автора русская идея – программа экспансии, где церковь и власть действуют заодно. Для

того чтобы придерживаться этого взгляда, не обязательно быть эмигрантом “третьей волны”. На страницах бывшего “Коммуниста” читаем аналогичное: “... “Русская идея” – в значительной степени государственная имперская идея”»⁵.

Особое недоверие вызывает один из важнейших компонентов русской идеи – соборность. Приведем несколько традиционных для последних лет высказываний. М. Голомшток утверждает: «Соборность – типично русское понятие, но я продолжаю считать, что национальные особенности здесь ни при чем. Каждый народ проходит стадию коллективного сознания. Потом это рассыпается. Русское сознание просто отстало от европейского»⁶. Ему вторит Б. Гройс: «Соборность есть особое дорефлексивное состояние жизни»⁷. С ними солидарен и Г. Померанц: «Соборность компенсирует недостаточную оформленность личности»⁸.

Увы, в отрицании конструктивной значимости русской идеи и ее составляющих для понимания своеобразия отечественной истории и культуры слышны отголоски агрессивного коммунистического невежества, с одной стороны, и современного посткоммунистического нигилизма, – с другой. Соборность чаще всего трактуется как предтеча и оправдание идеи коллективизма, примата «мы» над «я», торжества «коммунального сознания» в XX веке. Перевод религиозных, философских понятий, как и художественных образов, в историко-политическую или политико-бытовую плоскость всегда не только упрощает, но и искажает их суть. Безусловно, трактовка русской идеи в том виде, в каком она дается современными политиками или неославянофилами, не вызывает ничего, кроме отторжения.

Исторический взгляд на русскую идею сознательно или бессознательно дезавуируется, хотя стоит напомнить слова русского философа И. Ильина о том, что возраст русской идеи «есть возраст самой России»⁹. Одной из задач современной гуманитарной мысли является задача реабилитации понимания русской идеи в ее исконном виде, как ее понимали отечественные мыслители и художники прошлого.

В широкой духовно-исторической перспективе русская идея формировалась как способ *национального самосознания*¹⁰. С этой точки зрения естественно, что основные акты исторического прорыва русского национального самосознания оказываются и основными этапами становления русской идеи. Зарождение ее (без терминологического оформления), видимо, нужно отнести к XI столетию

и связать с именем киевского митрополита Илариона, с его «Словом о Законе и Благодати», где впервые на Руси в русской культуре устанавливается христианская иерархия ценностей, отношения между наличной действительностью человеческого существования и благодатью Божественного замысла о человеке. Впервые основы русской духовной культуры наполнились христианским универсальным содержанием.

Кроме того, для формирования русской идеи особое значение имеют три имени: Ф. М. Достоевский, В. С. Соловьев, Н. А. Бердяев.

Достоевский не только ввел сам термин «русская идея», но всю жизнь напряженно размышлял о судьбе и характере русского народа, его мессианском предназначении, его соборной интенции, той роли, которая отведена России в человеческой, мировой истории.

В. Соловьев в своей знаменитой речи (затем в одноименной статье) «Русская идея» дает ее концептуальное изложение. Основное содержание русской идеи, как формулирует ее философ, – народно-религиозное: идея нации есть не то, что она думает о себе во времени, но то, что Бог думает о ней в вечности. Русский народ призван противостоять «множеству центробежных сил», призван осуществить культурно-исторический синтез, единство человечества. В этом качестве русская идея должна адекватно воплощать характер русского «социального тела», то есть народа, по религии – православного. Идея государственности, церковности, получившая гипертрофированное развитие в официальной, но не народной России, является лишь оборотной, теневой стороной бытия русского народа. Поэтому Соловьев выдвигает религиозно-универсальную концепцию преображения русской жизни, совершенствования и углубления христианского существования нации, которое мыслилось им как разумное самоограничение, развитие общественной свободы, служение вселенским идеалам добра и справедливости.

Наконец, Н. А. Бердяев в фундаментальном труде «Русская идея. Основные проблемы русской мысли XIX в. и начала XX в.» систематизировал основное содержание русской идеи в различных аспектах: историческом, философском, культурологическом, гуманистическом, религиозном и прочих. Философ первым показал, что русская идея не тождественна православной религиозности, а включает всю традицию светского радикализма в России.

Однако Бердяев не только подытожил опыт русских мыслителей прошлого, но и положил начало трансформации русской идеи в XX веке. Если в XIX веке русскую идею характеризует сознательное предпочтение личным, индивидуальным интересам народных, общих (XIX век выразил дух земли, органического, а не человеческого бытия), то новизна русской идеи XX века, согласно Бердяеву (мысль которого подхватили и развили Г. Федотов, Л. Карсавин, Е. Трубецкой), заключается в концептуально важном понятии «индивидуальность» как своеобразной реакции на тоталитаризм духовной жизни русского общества после 1917 года. Именно с новым представлением о том, что не человек есть народ, а народ есть человек, связана активная разработка проблемы свободы в русской философии 1920–1950-х годов.

Симптоматично, что и признанные авторитеты русской философии, и современные исследователи зачастую рассматривают русскую идею, зарождение, развитие, модификации ее на материале анализа этико-эстетических взглядов русских писателей и критиков XIX века. Так, в книге Б. Н. Бессонова «Судьба России. Взгляды русских мыслителей»¹¹ дан анализ истории и теории русской идеи от А. Радищева до Н. Лескова, позиций П. Чаадаева, А. Герцена, И. Тургенева, революционных демократов, Ф. Достоевского, Л. Толстого по вопросу о предназначении, смысле жизни русского народа, судьбе России. В информационно богатом двухтомнике «Русская идея. В кругу писателей и мыслителей русского зарубежья»¹² прокомментированы размышления И. Бунина, М. Осоргина, Б. Зайцева, И. Шмелева об оставленной России, ее исторической судьбе, о месте и роли русского народа в общечеловеческой культуре.

При философской или исторической интерпретации русской идеи отечественная литература, и это объяснимо, играет как бы подсобную, иллюстративную роль. Отсюда и выбор материала: дневники, письма, публицистика и много реже – их собственно художественные творения¹³.

Однако существует еще один важный аспект бытия русской идеи в духовной культуре общества. Он связан с собственно литературно-художественным воплощением русской идеи, с осмыслением *русской идеи как художественного феномена*.

Первые попытки прочтения русской литературы сквозь призму важнейших категорий русской идеи уже предпринимаются в современном литературоведении. Наиболее репрезентативное выступле-

ние принадлежит И. А. Есаулову, который в своей книге «Категория соборности в русской литературе» (Петрозаводск, 1995) предлагает новую теоретическую концепцию, «глубинно связанную с доминантным для отечественной культуры типом христианской духовности»¹⁴. Исследователь выделяет как актуальнейшую проблему современного литературоведения «осознание христианского (а именно православного) подтекста русской литературы»¹⁵, тем самым обосновывая новый методологический подход, обозначенный как конфессиональный¹⁶. Подобная позиция безусловно заслуживает внимания, однако, на наш взгляд, нуждается хотя бы в кратком комментарии. Во-первых, подход к русской литературе, предлагаемый И. А. Есауловым, – одна из немногих попыток интерпретации «русской идеи», хотя сам ученый подобной терминологией не пользуется. Тем не менее анализ категории соборности, центральной в сложившемся историософском представлении о русской идее, согласно ее создателям и теоретикам, начиная с А. С. Хомякова, и ее воплощения в репрезентативных литературных произведениях XIX–XX веков открывает новый аспект исследования русской идеи в системе духовной жизни русского общества: русская идея как художественный феномен. Задача именно литературоведческого прочтения одного из важнейших компонентов общественного сознания в России требует выработки особого подхода к ее решению, который нельзя ограничить только религиозно-конфессиональным. Невозможно рассматривать литературу с позиции сакрального текста, а писателя с позиции духовного учителя, что искажает наше представление и о русской идее, и о русской литературе. Это – во-вторых.

Думается, исследование русской идеи как художественного феномена требует учета по крайней мере двух концептуально важных позиций:

- восприятие истории русской литературы как непрерывного целостного процесса, не лишённого, безусловно, внутренних противоречий, которое влечет за собой необходимость анализа того *стабильного/изменчивого*, что составляет суть движения отечественной литературы двух столетий;

- создание некоего литературно-художественного аналога философско-исторического понятия «русская идея», моделирование *ее художественной структуры*.

Рассмотрим предложенные позиции.

Стабильное/изменчивое в воплощении русской идеи художественным сознанием двух веков. Характер интерпретации русской идеи предполагает исследование прежде всего движения художественного сознания русской литературы, эволюции ее образности и пафоса. Между тем филологическая мысль, как отечественная, так и зарубежная, по разным, в том числе и внелитературным причинам долгое время была обращена главным образом к констатации дискретности, точнее, разрыва в развитии культуры XIX–XX веков. Например, Г. Струве, осмысляя судьбу русской культуры в XX веке, настаивал на существовании двух суверенных потоков в ней, причем, по его мнению, лишь в эмиграции литература наследовала и реально сохранила гуманистические традиции русской классики, которые под давлением политических доктрин были односторонне истолкованы и в конечном счете извращены в литературе советской, именно поэтому «воды этого, отдельно текущего за пределами России потока, пожалуй, больше будут содействовать обогащению этого общего русла, чем воды внутрироссийские»¹⁷.

Чисто внешне, декларативно советское литературоведение провозглашало связь литературы советской эпохи с традициями русской классики, но само понимание традиций корректировалось ленинским учением о «существовании двух культур в рамках одной национальной культуры», и в разнообразном художественном наследии XIX века главным образом выделялась так называемая революционно-демократическая линия. Официальное литературоведение, отстаивая новый принцип осмысления действительности, социалистический реализм, призывая изображать жизнь в «революционном развитии», фактически толкало художника к разрыву как с духовным наследием прошлого, так и к отходу от традиций собственно реалистического искусства: необходимо было изображать должное, но не сущее.

По мнению А. Синявского, особо явственно разрыв произошел при создании советской литературой образа «положительного героя». Цитируя М. Горького («Только люди безжалостно прямые и твердые, как мечи, – только они пробьют...»), автор статьи «Что такое социалистический реализм?» замечает: «Такого героя, как этот, еще не было. Хотя советские писатели гордятся великими традициями русской литературы XIX века, которым они всячески желают следовать и отчасти следуют, и хотя их постоянно упрекают на Западе за это рабское подражание старым литературным канонам, в данном случае –

в положительном герое социалистического реализма мы имеем обрыв, а не продолжение традиций»¹⁸. И далее ставит весьма жесткий диагноз новой литературе: «Это не классицизм и не реализм. Это полуклассицистическое полуйскусство не слишком реалистического совсем не реализма»¹⁹.

Современное отечественное литературоведение вслед за А. Синявским настаивает на полном разрыве в послереволюционную эпоху с национальным наследием, связывая это с глобальным процессом подмены русской ментальности советской: «Можно смеяться над творцами концепции “советского народа как новой исторической общности”». Можно плакать над народами советской империи, растворившими кристаллы своего этнокультурного бытия в царской водке коммунизма. Но такая нация – была. Она окончательно сформировалась в 1941–1945 годах, когда народ выступил на стороне большевиков. Война подтвердила властные полномочия наследников Ленина, узаконила их на самом верном референдуме»²⁰.

На наш взгляд, тезис о полном разрыве двадцатого века с культурными ориентирами многовековой истории России, нашедший свое распространение и в массовом сознании, требует серьезной корректировки. Во-первых, «органического единства» русской истории, а следовательно, и русской культуры, по точному замечанию Н. Бердяева, не было никогда: «Историческая судьба русского народа была несчастной и страдальческой, и развивался он катастрофическим темпом, через прерывистость и изменение типа цивилизаций (...) В истории мы видим пять разных России: Россию киевскую, Россию татарского периода, Россию московскую, Россию петровскую, имперскую и, наконец, новую советскую Россию»²¹. Во-вторых, при всей прерывистости, катастрофичности русской истории «Россия – страна старой культуры» (Н. Бердяев), и духовное единство русского литературного движения, безусловно, не однолинейное, сложное, противоречивое, все же несомненно.

Именно литература XIX века совпала с эпохой формирования и становления «русскости» как особого явления психолого-исторического характера. Соприкасаясь с историческим движением России (декабризм, нигилизм, народовольчество, первые революционеры марксистского толка), отражая политические борения общества (например, спор западников и славянофилов), во многом опережая русскую философскую мысль этого периода (идея особой предпо-

ределенности русской судьбы, мессианства, эсхатологическая идея), русские писатели создали свой образ России и русского человека. Эволюция русского сознания в этот период связана с осмыслением христианства в его православном варианте.

Процессы, происходящие в сознании русского народа, остаются важнейшими и для художественных исканий XX века. Но концепция русской исторической судьбы и, как следствие, русского национального характера приобретает иное наполнение, что связано с очередным резким и существенным изменением коренных принципов жизнеустройства русского общества. Особая сложность исследования проявления национального самосознания применительно к литературе XX века обусловлена тем, что в ней нет однонаправленности движения. Уникальность историко-литературного процесса в России XX века – в его очевидной драматичности, внутренней конфликтности. Никогда русская литература, при всей ее принципиальной приближенности и интересе к жизни общества, не несла на себе такой явный, прямой отблеск трагедии действительности, самой литературы, трагедии литературных судеб. Условно можно выделить три направления, в русле которых и развивалась отечественная словесность нашего столетия:

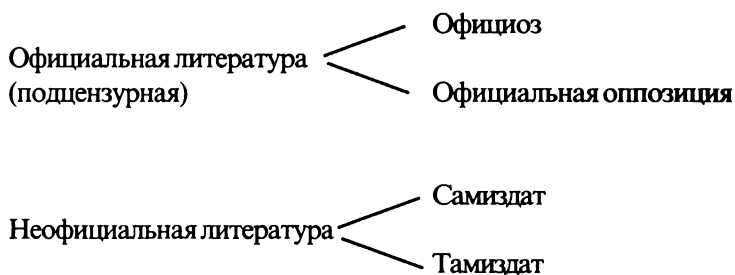
- официальная советская литература (литература социалистического реализма, государственная литература, политизированная, идеологизированная литература, литература – «метафора власти» и т. д.), литература, представляющая так называемую советскую классику;
- литература духовной оппозиции («теневая», «подпольная», альтернативная, литература духовного сопротивления и т. д.), литература, дававшая пример «свободного писания в несвободное время» (М. Чудакова), создававшаяся вне зависимости от возможности публикации;
- литература русского зарубежья, которую, как уже говорилось, многие, и прежде всего зарубежные исследователи, считают единственной хранильницей духовных заветов русской классической литературы XIX столетия.

Для нас является принципиально важной мысль о том, что при всей существенности выделения трех пластов, направлений, блоков в литературе XX столетия оно все же весьма относительно и не дает представления о сложном переплетении, «скрещении судеб» ее служителей в нашем столетии. Так, внутри одного художественного пласта создавались произведения, которые можно без каких-либо натяжек

отнести то к «официальной литературе», то к литературе «духовной оппозиции». Здесь многое зависело от индивидуальной судьбы писателя. Непреодолимая пропасть лежит между публицистикой Горького периода революции и его статьями тридцатых годов: мировоззренческая, идеологическая, политическая позиция писателя в «Несвоевременных мыслях» и его взгляды, отразившиеся в статье «С кем вы, мастера культуры?», диаметрально противоположны. То же можно сказать о «Тихом Доне» и «Поднятой целине» М. Шолохова, романе «Города и годы» К. Федина и его же «Костре», то же, но как бы с обратным знаком – о «Стране Муравии» и «По праву памяти» А. Твардовского, романах «За правое дело» и «Жизнь и судьба» В. Гроссмана или «Коллегах» В. Аксенова и его романах «Ожог» и «Остров Крым».

Принцип публикации / непубликации не всегда может быть решающим при оценке произведения и отнесения его к тому или иному направлению. Скажем, писатели-шестидесятники Ю. Трифонов, В. Шукшин, Ю. Казаков, В. Быков, В. Белов, В. Астафьев смогли, иногда ценою цензурных уступок и купюр, опубликовать многие свои произведения, которые несли неадаптированную правду о той трансформации, что произошла в народном самосознании в XX столетии²².

Ныне существует несколько вариантов классификации историко-литературного процесса XX века с точки зрения его неоднородности. Так, И. Сухих применительно к шестидесятым предлагает следующую схему:



Симптоматично, что исследователь творчества эмигранта «третьей волны», С. Довлатова, настаивает на том, что, во-первых, «Границы между этажами “наверху” были достаточно проницаемыми», и приводит ряд аргументированных примеров из судеб литературы

и литераторов шестидесятых²³, во-вторых, «связь между уровнями, между верхом и низом тоже существовала, хотя и в меньших масштабах»²⁴.

Соотношение понятий «литература советской эпохи» и «советская литература» не столь очевидно, как еще совсем недавно казалось. И дело не только в том, что между ними не может быть знака равенства, но в том, что это отношение целого и части с обязательными элементами интерференции.

Философская мысль не прошла мимо проблемы сложного перехода, связи и трансформации, частичного подавления русского сознания советским. Н. Бердяев в цитируемой выше книге показал логический крах концепции русского мессианства, реализовавшийся в замене христианской веры коммунистической, где миф о народе превращается в миф о пролетариате, мысль о соборности как особой черте русского духа – в идею социалистического коллективизма²⁵.

Н. Лосский в книге «Характер русского народа», исследуя такие черты русской ментальности, как религиозность, способность к высшим формам опыта, особое соотношение чувства и воли, свободолюбие, доброту, даровитость, своеобразный мессианизм и миссианизм и одновременно с этим недостаток средней области культуры, нигилизм, хулиганство, все же не забывает акцентировать внимание не только на изменчивом, но и на том стабильном, что остается в русском складе характера в послереволюционную эпоху. С одной стороны, философ убежден в том, что революция усилила худшие стороны русского народа, свойственные ему, впрочем, всегда: «Экстремизм, максимализм, требование всего или ничего, невыработанность характера, отсутствие дисциплины, дерзкое испытание ценностей, анархизм, чрезмерность критики могут вести к изумительным, а иногда и опасным расстройством частной и общественной жизни, к преступлениям, бунтам, к нигилизму, к терроризму. Большевицкая революция есть яркое подтверждение того, до каких крайностей могут прийти русские люди в своем смелом испытании новых форм жизни и безжалостном истреблении ценностей прошлого. Поистине Россия есть страна неограниченных возможностей, и прав был французский историк Моно, сказавший, что русский народ – самый обаятельный, но и самый обманчивый»²⁶. С этими размышлениями, безусловно, солидаризируются и Горький периода «Несвоевременных мыслей», и Бунин, который в «Окаянных днях» пишет: «Есть два типа в народе. В одном преобладает Русь, а в другом – Чудь, Меря. Но в том

и другом есть страшная переменчивость настроений, обликов, “шаткость”, как говорили в старину. Народ сам сказал про себя: “Из нас, как из дерева, – и дубина, и икона – в зависимости от обстоятельств, от того, кто это дерево обрабатывает: Сергей Радонежский или Емелька Пугачев”»²⁷.

Но, с другой стороны, памятуя о том, что «отрицательные свойства русского народа представляют собой не первичную, основную природу его: они возникают как обратная сторона положительных качеств или даже как извращение их», Н. Лосский в финале своей книги выражает надежду, что русский народ еще может стать «в высшей степени полезным сотрудником в семье народов на пути осуществления максимального добра, достижимого в земной жизни»²⁸.

Как уже отмечалось, в подавляющих случаях современная филологическая мысль избрала иной, на наш взгляд облегченный – жесткая конфронтация, – путь анализа категорий «русское» и «советское», о чем свидетельствует фундаментальная книга Евг. Добренко «Метафора власти. Литература сталинской эпохи в историческом освещении». Далеко не все в этой книге кажется бесспорным. Так, если для Драгунского период Отечественной войны – период окончательной замены национального сознания советским, то для Евг. Добренко – это период перехода всей литературы на сторону власти: «Литература вошла в пространство абсолютной советскости – война создала новую историческую перспективу, в которой умирала досоветская история; в войне советская литература впервые добилась полного доверия со стороны власти, и их союз завершится только с их гибелью»²⁹.

Современное литературоведение фактически предлагает только две модели взаимоотношения «русской» и «советской» литератур: традиционное нравственно-религиозное, художественное сознание нации или умирает, превращаясь в советское, или вступает в непримиримый конфликт с советским³⁰.

Между тем реальное содержание историко-литературного процесса XX века, осмысленное непредвзято и в основных, сущностных его проявлениях и закономерностях, свидетельствует о том, что единый поток художественной мысли не был окончательно прерван революцией, но продолжался в литературе эмиграции, в литературе духовного сопротивления и в литературе официальной.

Проблема единства/дискретности постижения русской литературой XIX–XX веков феномена русской идеи является основной для

научного сюжета данной работы. Постановка задачи литературоведческого прочтения эволюции русской идеи как одного из важнейших компонентов общественного и художественного сознания XIX–XX веков требует выработки особых подходов, один из которых предполагает перевод философских категорий, связанных с понятием *русская идея* на язык литературоведческих терминов.

Четко осознавая научную гипотетичность предлагаемого сюжета исследования, считаем все же возможным при доминантном принципе единства/дискретности интерпретации русской идеи литературой XIX–XX вв. смоделировать ее художественную структуру.

Художественная структура русской идеи в данном случае понимается не столько как особая организация, взаимоотношение элементов отдельного литературного текста, сколько как структура литературы целой эпохи, возникающая на базе архетипов художественного мышления. Считаем возможным выделить следующие ее уровни и элементы:

1. Духовный, философско-мировоззренческий, связанный с культурологическим, философским, религиозным сознанием эпохи.

2. Проблемно-тематический, соотносимый с основными идеологемами времени, его конкретностью и конфликтами.

3. Персонажный: концепция личности и типология героев.

4. Сюжетно-композиционный, связанный с пространственно-временными координатами эпохи.

5. Мотивно-лексический, реализующий себя, в частности, в «ключевых словах времени».

В рамках постановочной главы есть смысл прокомментировать смысловую наполненность уровней русской идеи, особенно тщательно тех, что не станут предметом специального исследования в основных главах.

1. Уровень духовной жизни нации

Духовность, духовное пространство, поле духовности – понятия, прочно вошедшие, вернее, вернувшиеся в современный гуманитарный обиход. В книге, посвященной принципам системного анализ поэтического текста, читаем: «*Духовность* (здесь и далее в цитате курсив автора. – Т. С., А. П.) – категория комплексная, не поддающаяся однозначному определению так же, как ее некоторые составляющие, такие, как доброта, вера, любовь, надежда, а также категории бытийного и надбытийного характера *пространство, время, небытие, жизнь, смерть* и т. п.»³¹.

В исследовании духовного содержания эпох центральными становятся проблемы соответствия/несоответствия идеала социалистического общества национальной и общечеловеческой нравственной парадигме. Поэтому важнейшими в данном случае становятся следующие бинарные категории: христианство–коммунизм; народ–пролетариат; русское–советское; соборность–коллективизм; эсхатология–светлое будущее; Третий Рим–III Интернационал; интеллигентски-рефлектирующее–народное сознание.

Бинарная категория *мессианизм–миссианизм* глубоко разработана философской мыслью конца XIX – первой трети XX века и осмыслена А. С. Хомяковым, Н. А. Бердяевым, Е. Н. Трубецким, Н. О. Лосским как неотъемлемый компонент русской идеи. Отличие мессианизма от миссианизма в том, что существенная черта первого заключена в утверждении национальной исключительности религиозного сознания, второй допускает то, что народов с каким-либо призванием, миссией, в том числе религиозной, может быть много. Внутренняя связанность этих понятий очевидна: мессианство русского народа предопределяет его религиозную, христианскую миссию в мире, но важна *переакцентировка* значимости этих категорий в XIX и XX веках, итог которой можно сформулировать следующим образом: XIX век – русский мессианизм, XX век – советский миссианизм. Сущностная *переориентация* нашла свое выражение в трансформации художественного осмысления этих понятий.

Основными художественными категориями, сопрягаемыми с понятием мессианизма русского народа в отечественной литературе XIX века, были: религиозно-нравственное просветление («восстановление погибшего человека» – по Ф. М. Достоевскому, нравственное усовершенствование – по Л. Н. Толстому, «прожить изо дня в день праведно долгую жизнь» – по Н. С. Лескову), нравственная свобода, духовная взыскательность, поиск правды, беспокойство и мятежность русского духа, добровольность жертвенности, подвижничество, странничество, скитальчество. В государственной официальной литературе XIX века происходит трансформация основных категорий, связанных с понятием русского мессианизма, который превращается в советский (ранее – в пролетарский) миссианизм (как всечеловеческое в интернациональное, национальное в классовое). Становится важным не избранничество нации, а особая классовая миссия пролетариата.

Новая атеистическая религия предлагала уже не путь духовного возрождения человека и нации, а путь решительной переделки мира, реальности, внешних обстоятельств жизни по законам коммунистического идеала. Пророческий поиск возможного «царства Божия на земле» сменился реальными действиями, практической борьбой. Отсюда мессианиззм вытесняется миссианизмом, который все чаще осмысливается как экспансия.

Опираясь на мысль Вл. Соловьева (речь «Три силы»), можно утверждать, что в советском самосознании ведущей стала «центроостремительная сила», которая направлена на подчинение человечества одному верховному началу, стремится «уничтожить многообразие частных форм», подавить «свободу личной жизни»³². Доминантными категориями в советской ментальности и, как следствие, в советской государственной литературе становятся категории борьбы и жертвы, подспудно несущие в себе смысл агрессии, насилия и унификации. Так, если, по мысли Н. Лосского, русский мессианизм предполагает открытый диалог с другими национальными культурами: «Совместно творить гармоническое единство жизни, сверкающей богатыми красками различных культур, можно лишь в том случае, если мы будем сочувственно вживаться в чужие культуры, постигать их, как свою собственную, и таким образом воспитывать в себе способность восполнять друг друга своим творчеством»³³, – то советский миссианизм сделал такие определения, как «таджикский Горький», «азербайджанский Маяковский», «чуваши Шолохов», знаками принадлежности к высшей, единственно возможной, «самой передовой и идейной литературе в мире».

Экспансия соцреализма породила единообразие художественных форм, образной системы, устойчивых мотивов в государственной литературе. Таким образом, русское мессианское сознание, трактовавшееся русской литературой как добровольный нравственно-религиозный выбор и Божественное предопределение, подменяется советским миссианизмом, суть которого в агрессивном навязывании своего образа жизни, своего пути.

Принцип «дьявольской подмены» характерен и для других бинарных категорий данного уровня, который является базовым, определяющим формально-смысловое поле русской идеи. Так, идея соборности как особой черты русского духа оказалась чрезвычайно «удобной» для доминирующего пафоса официальной литературы –

пафоса социалистического коллективизма. В наиболее чистом, «снятом» виде он проявил себя очень рано в поэзии пролеткультовцев, которые считали себя родоначальниками нового искусства:

Мы, как стихия, грозно встали
Из царства хаоса и тьмы...
Недаром мы века страдали
Под гнетом пыток и тюрьмы.

...

Еще в борьбе промчатся годы,
Но мы сильны. Мы победим.
От царства солнечной свободы
Ключ золотой не отдадим!³⁴

«Диктатура коллектива» проявляет себя как в проблематике, так и в поэтике официальной советской литературы. Коллективу, как главному герою, посвящены повести и романы: «Железный поток» А. Серафимовича, «Педагогическая поэма» А. Макаренко, серия производственных романов 1930–1950-х годов: «Время, вперед!» В Катаева, «День второй» И. Эренбурга, «Люди из захолустья» А. Мальшкіна, «Битва в пути» Г. Николаевой и мн. др. Коллективное сознание может стать субъектом повествования, что является принципиально важным для эстетической и этической позиции «комсомольских поэтов» 20-х годов и массовой песни 30-х: «*Мы* – молодая гвардия / Рабочих и крестьян»; «По всем океанам и странам развеим / *Мы* алое знамя труда» (А. Безыменский)³⁵; «Взвейтесь кострами, / Синие ночи! / *Мы* пионеры – дети рабочих» (А. Жаров)³⁶, «*Мы* покоряем пространство и время / *Мы* – молодые хозяева земли!»³⁷, «А ну-ка, песню нам пропой, веселый ветер»³⁸, «Как невесту, Родину *мы* любим, / Бережем, как ласковую мать!» (В. Лебедев-Кумач)³⁹. Наконец, ставка на коллективистское сознание порождает столь странное и внутренне парадоксальное явление, каковым является советская «эпическая лирика».

Однако активно, силовое насаждаемая сверху названная «подмена» не смогла до конца разрушить духовные, нравственные основы нации, о чем свидетельствует весь драматический путь отечественной словесности XX века.

2. Проблемно-тематический уровень

Как было сказано выше, проблемно-тематический уровень соотносится с основными идеологемами времени, его исторической конк-

ретенностью и конфликтами. В связи с этим ведущими становятся понятия глобального, но в то же время конкретно-исторического характера: нация и труд, нация и война, нация и природа.

3. Персонажный уровень

Обращение к этому уровню художественной структуры русской идеи предполагает анализ концепции личности в XIX–XX веках, меняющихся способов решения проблемы «я» и «мы», личности и государства.

4. Сюжетно-композиционный уровень

Данный уровень репрезентирует особенности художественного осмысления времени и пространства и, как следствие, выводит к проблемам архетипов жанрового мышления литературных эпох, устойчивых сюжетных ходов и композиционных решений.

Трансформация русской идеи в этом аспекте схематично может быть определена следующей формулой: XIX век – духовное правдоискательство, XX век – борьба и победа.

5. Мотивно-лексический уровень

Понимая «мотив» весьма широко – как устойчивый, повторяемый формально-содержательный компонент не только индивидуального текста, но и литературы целой эпохи (в данном случае можно говорить и о *базовых*, или *ключевых*, метафорах времени, «метафорах, которыми мы живем» (Д. Лакофф, М. Джонсон)⁴⁰, считаем возможным обозначить следующие основные мотивы. Литература XIX века – мотив свободы, счастья, тоски, воли и связанные с ними лейтмотивы дороги, пути, бесконечного движения («Русь, куда ж несешься ты...» – у Гоголя⁴¹; «Куда ты скачешь, гордый конь, / И где опустишь ты копыта?» – у Пушкина⁴²; «Покоя нет! Степная кобылица / Несется вскачь» – у Блока⁴³). В литературе XX века явственно проявляет себя трансформация образной системы, устойчивых тем и мотивов: счастье духовного братства превращается в общественное счастье (когда «каплей льешься с массами»⁴⁴), переносимое в неопределенно далекое будущее («нужно бороться, бороться за счастье грядущих поколений» – распространенное идеологическое клише советской эпохи) и достигаемое часто путем принуждения («если они не поймут, что мы несем им математически безошибочное счастье, наш долг заставить их быть счастливыми»⁴⁵). Мотив пути, сопряженный с темой духовных раздумий и исканий, настойчиво оборачивается мотивом «битвы в пути».

Поскольку мотив в отличие от темы всегда весьма жестко лексически маркирован, небезынтересен может быть сопоставительный анализ лексических полей литературных эпох, исследование «ключевых слов» времени, выводящих на изучение поэтики названий, имен, смысловой наполненности цветовой гаммы и т. д., что требует особых усилий и в задачи данной работы не входит. Приведем только один небольшой пример, намечающий пути анализа. Название произведения – это всегда сильная художественная позиция, напрямую свидетельствующая о творческом волеизъявлении писателя и одновременно являющаяся косвенным сигналом основных нравственно-эстетических ориентиров эпохи. Основной принцип трансформации в поэтике названий от XIX к XX веку видится в движении от личного к государственному, от единичного, порой странного к норме, от эсхатологии, трагизма к оптимистическому мироощущению (и если даже «трагедия», то «оптимистическая»): «Герой нашего времени» – «Герой Золотой Звезды», «Преступление и наказание» – «Как закалялась сталь», «Война и мир» – «Битва в пути», «Соборяне» – «За правое дело», «Очарованный странник» – «Борьба за мир», «Идиот» – «Молодая гвардия», «Мертвые души» – «Поднятая целина» (не случайно название шолоховского романа на монгольский язык было переведено как «Целина поднятых душ»), «Капитанская дочка» – «Сын полка», «Я сын трудового народа», «Бедные люди» – «За власть Советов».

Подведем некоторые итоги. Литература XIX столетия, во многом опережая отечественную философскую мысль этого времени (идея особой предопределенности русской судьбы, мессианства, эсхатологическая идея), создает свой образ России и русского человека. Движение русской идеи в этот период связано с осмыслением христианства в его православном варианте.

Для Пушкина христианское мировоззрение напрямую связано с изначальной гармонией мира, космоса и человека в нем. У Гоголя вера в изначальное добро была поколеблена, он увидел трагедию в разладе внутреннего мира человека с высшей духовностью, его реализм вступил в конфликт с христианством. По Достоевскому, трагедия заключена в самом человеке, в котором сосуществуют две бездны, и путь к христианству – победа «идеала Мадонны» в человеческой душе. Толстой, возвращаясь к Пушкину, вновь вводит человека в космос, в поиск смысла жизни – попытка восстановить разрушенное гармоническое единство человека и мира.

Русская идея остается важнейшей и для исканий начала века. Но концепция русской исторической судьбы (и как следствие – русского национального характера) приобретает несколько иное направление, нежели в XIX столетии, что связано во многом и с движением философских, художественных поисков, и с существенным изменением общественно-политической атмосферы, обнаженным чувствованием грядущих потрясений, неизбежных в новом столетии.

Основной чертой русской идеи на этом этапе является конфликт между верой в обновленную Россию, характерной для молодого социалистического искусства (пролетарская поэзия, часть исканий раннего Горького), и все усиливающимися эсхатологическими мотивами в литературе «смуты» начала века.

Ощущение трагической предопределенности судьбы России характерно для таких разных художников, как И. Бунин, А. Блок, Ф. Сологуб. Для Бунина истоки русской трагедии коренятся в особых чертах психики славянина, в его «пестрой душе» («то ли на богомолье пойти, то ли бритвой по шее полоснуть»), которая «тигельно обособлена от души общечеловеческой». Для Блока свойственны мучительные лирические размышления об исторической драме России (цикл «Родина»). А в романе Сологуба «Мелкий бес» возникает гротесково-фарсовый образ недотыкомки, который может быть вообще прочитан как символ русской жизни.

Своеобразным философским итогом движения русской жизни стала книга Н. Бердяева 1937 года «Истоки и смысл русского коммунизма», где обобщены художественные и философские искания XIX и первой трети XX века. Видимо, прав был русский философ, считавший коммунизм, привнесенный на новую национальную почву, своеобразной религией со своим учением о грехопадении (прибавочная стоимость), своим мессией (пролетариат) и чрезвычайно сильным культом жертвенности, обусловленным необходимостью достижения «земного рая».

Однако, как известно, явление богаче закона, а Книга литературы богаче ее Чертежа. Следующие главы работы будут посвящены *конкретному исследованию движения русской идеи в XIX–XX веках*. Ведущим научным сюжетом остается круг вопросов, связанных со стабильным/изменчивым в воплощении русской идеи отечественной словесностью двух веков. Проблемное поле (из-за особой широты материала) сознательно ограничено двумя аспектами: *художествен-*

ная концепция судьбы России и художественная концепция личности. Таким образом, в смоделированной нами художественной структуре русской идеи доминирующими (но не единственными) становятся два уровня: проблемно-тематический и персонажный.

¹ См.: *Коротаев В. И.* Судьба «русской идеи» в советском менталитете (20–30-е годы). Архангельск, 1993. С. 8.

² См. об этом: *Соловьев В. С.* Соч.: В 2 т. М., 1989; *Франк С. Л.* Соч., М. 1990; *Булгаков С. Н.* Соч.: В 2 т. М., 1993; *Ильин И. А.* Соч.: В 2 т. М., 1993. М., 1994. См. другие издания этой серии.

³ См.: О России и русской философской культуре: Философы русского послеоктябрьского зарубежья. М., 1990; *Русская идея*. М., 1992.

⁴ См.: *Бенедиктов Н. А., Макарычев С. П., Шаталин Е. Н.* Русская идея: Очерк развития отечественной философии. Н. Новгород, 1993; *Трофимов В. К.* Душа русского народа: Природно-историческая обусловленность и сущностные силы. Екатеринбург, 1998; *Касьянова К.* О русском национальном характере. М., 1994; *Размышления о России и русских: штрихи к истории русского национального характера*. М., 1994; *Поликарпов В. С.* История нравов России: Восток или Запад? Ростов н/Д., 1995; *Шуберт В.* Европа и душа востока. М., 1997.

⁵ *Гулыга А.* Русская идея и ее творцы. М., 1995. С. 11.

⁶ Еврейская газета. 1991. 12 марта.

⁷ *Гройс Б.* Поиск русской национальной идентичности // Вопросы философии. 1992. № 1. С. 55.

⁸ Столица. 1991. № 27/33. С. 63.

⁹ *Ильин И. А.* О русской идее // *Русская идея*. М., 1992. С. 443. См. также фундаментальную работу философа: *Ильин И. А.* Сущность и своеобразие русской культуры // *Ильин И. А.* Соч.: В 10 т. Т. 6, кн. 2. М., 1996.

¹⁰ См.: *Митрополит Иоанн.* Самодержавие духа: Очерки русского самосознания. М., 1997.

¹¹ См.: *Бессонов Б. Н.* Судьба России: Взгляды русских мыслителей. М., 1993.

¹² См.: *Русская идея: В кругу писателей и мыслителей русского зарубежья*: В 2 т. М. 1994.

¹³ См. об этом: *Сагатовский В. Н.* Русская идея: продолжим ли прерванный путь? СПб., 1994; *Горбунов В. В.* Идея соборности в русской религиозной философии. М., 1994; *Гулыга А.* Указ. кн.; *Никитин В. А.* Достоевский: нравственная и «русская идея» // Соц. исследования. 1990. № 3. С. 125–131.

¹⁴ *Есаулов И. А.* Категория соборности в русской литературе. Петрозаводск, 1995. С. 3.

¹⁵ Там же. С. 5.

¹⁶ См.: Там же.

¹⁷ *Струве Г.* Русская литература в изгнании // Опыт исторического обзора зарубежной литературы. Париж, 1984. С. 7.

¹⁸ *Синяевский А.* Что такое социалистический реализм? // Цена метафоры, или Преступление и наказание Синяевского и Даниэля. М., 1990. С. 441.

¹⁹ Там же. С. 457.

²⁰ *Драгунский Д.* Нация и война // Дружба народов. 1992. № 10. С. 176–177.

- ²¹ Бердяев Н. А. Истоки и смысл русского коммунизма. М., 1990. С. 7.
- ²² См. об этом подробнее: Быков Л. П., Подчиненов А. В., Снигирева Т. А. Русская литература XX века. Проблемы и имена. Екатеринбург, 1994. С. 3–6.
- ²³ «Границы между этажами “наверху” были достаточно проницаемы. Ю. Бондарев, скажем, один из авторов честной военной – “лейтенантской” – прозы через несколько лет превращается в столпа “секретарской” литературы, сценариста помпезно-сталинистского “Освобождения” и сочинителя натужно-философских романов об интеллигенции. В. Катаев, обладатель всех мыслимых писательских званий и отличий, литературный генерал, сочинитель романа “За власть Советов”, напротив, в конце жизни приобретает репутацию оппозиционного “мовиста”, автора экспериментальных повестей, затрагивающего запрещенные темы и имена. Такова же была эволюция И. Эренбурга от военной публицистики, “Падения Парижа” и “Оттепели” к книге “Люди, годы, жизнь” (некоторые главы которой так и не прошли цензуру и появились в печати лишь в конце восьмидесятых)» – Сухих И. Сергей Довлатов: время, место, судьба. СПб., 1996. С. 21.
- ²⁴ Там же. С. 22.
- ²⁵ См.: Бердяев Н. А. Истоки и смысл русского коммунизма. С. 119, 126, 152–153.
- ²⁶ Лосский Н. О. Характер русского народа. Франкфурт, 1957. Кн. 2. С. 85.
- ²⁷ Бунай И. А. Окаянные дни // Литература русского зарубежья: Антология: В 6 т. Т. 1, кн. 1. 1919–1925. М., 1990. С. 70.
- ²⁸ Лосский Н. О. Указ. соч. С. 85.
- ²⁹ Добренко Евг. Метафора власти: Литература сталинской эпохи в историческом освещении. Мюнхен, 1993. С. 248.
- ³⁰ Об этом весьма определенно пишет И. Есаулов – см.: Есаулов И. Сатанинские звезды и священная война: Современный роман в контексте русской духовной традиции // Новый мир. 1994. № 4. С. 224.
- ³¹ См.: Казарин Ю. В. Поэтический текст как система. Екатеринбург, 1999. С. 59.
- ³² См.: Соловьев В. С. Соч.: В 2 т. Т. 1. М., 1989. С. 19.
- ³³ Лосский Н. О. Указ. соч. Кн. 2. С. 44.
- ³⁴ См.: Арский А. Восстание // 60 лет советской поэзии: Собр. стихотв.: В 4 т. М., 1977. Т. 1. С. 65–66.
- ³⁵ Безыменский А. Молодая гвардия // Там же. С. 322.
- ³⁶ Жаров А. Взвейтесь кострами // Там же. С. 502.
- ³⁷ Лебедев-Кумач В. Марш веселых ребят // Там же. С. 337.
- ³⁸ Он же. Веселый ветер // Там же. С. 339.
- ³⁹ Он же. Песня о Родине // Там же.
- ⁴⁰ См. об этом подробнее: Лакофф Д., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живем // Теория метафоры. М., 1990. С. 387–416.
- ⁴¹ Гоголь Н. В. Собр. соч.: В 8 т. Т. 5. М., 1984. С. 249.
- ⁴² Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Т. 4. М., 1977. С. 286.
- ⁴³ Блок А. Собр. соч.: В 6 т. Т. 3. М., 1971. С. 158.
- ⁴⁴ Маяковский В. Собр. соч.: В 8 т. Т. 5. М., 1968. С. 436.
- ⁴⁵ См.: Замятин Е. И. Мы: Роман, рассказы, повесть. М., 1990. С. 28–29.

ГЛАВА 2 СУДЬБА РОССИИ: «ДО БОЛИ НАМ ЯСЕН ДОЛГИЙ ПУТЬ...»

Две концепции труда в русской литературе XIX–XX веков

Отчетливо сознавая некую традиционность, если не ортодоксальность заявленного аспекта анализа: труд, изображение человека труда, энтузиазм труда, трудовой героизм и другие понятия этого ряда ныне серьезно дискредитированы, – считаем все же необходимым очертить общее движение художественной мысли, обращенной к пониманию роли труда в жизни русского человека. Безусловно, предлагаемые размышления могут быть восприняты как излишне жесткая схема, но нам было важно взглянуть на архитрадиционную тему с новых позиций в условиях складывающейся современной этико-эстетической системы ценностей, что позволяет, во-первых, выявить причины устойчивого негатива, сопровождающего эту некогда весьма престижную тему в литературе последних десятилетий, во-вторых, и это главное, «нация и труд» – срез, затрагивающий стабильное состояние общества, его, так сказать, «повседневье», художественное воплощение которого особо отчетливо представляет исторические нити, существующие, а порой рвущиеся между веком XIX и веком XX.

Концепция труда в русской литературе XIX века складывалась под воздействием двух основных факторов: нравственного сознания русского народа, единодушного с православной религией, и материалистическими установками разночинно-демократической идеологии.

В демократической литературе (Решетников, Помяловский, Успенский, Некрасов) труд истинный, к которому предназначен человек и в котором он может реализовать себя как личность, – сфера земного материального благополучия. Важнейшей философской и художественной категорией этой концепции становится понятие

свободного труда, в условиях которого крестьянин – хозяин своей земли, в условиях которого нет отчуждения от результатов своего труда. В связи с этим есть смысл вспомнить и столь активно разрабатываемую со середины до конца XIX века идею крестьянской общины, мечту о коллективном труде. Свободный совместный труд, могущий дать сытость, материальный достаток, «богачество», напрямую соотносится с мечтой о крестьянском счастье. Когда человек сыт – он свободен и счастлив. Отсюда и хорошо известный конфликт социального характера, присущий целому ряду произведений русской литературы от «Кому на Руси жить хорошо?» до «Подлиповцев». Нищета, бедность – следствия подневольного, рабского труда. Когда русский крестьянин был освобожден, но освобожден без земли, отчуждение и внутренняя несвобода остались. Земля-кормилица становится землей-убийцей, власть земли – властью тьмы, уродуя не только материальную жизнь крестьянина, его быт, но и его душу, психологический облик. Этой метаморфозой, в частности, объясняется социальный трагизм многих произведений классики XIX века, посвященных русской деревне.

Граждански честная и для своего времени смелая демократическая литература за редким исключением не стала литературой высокой. Свойственная ей установка на абсолютную достоверность повествования, стремление посмотреть на жизнь народа изнутри, взглядом самого народа (нельзя не вспомнить термин Шелгунова «народный реализм»), приверженность «натуральной школе», этнографизм, культивирование жанра физиологического очерка – все это, несомненно, сыграло свою роль в создании активной атмосферы духовно-интеллектуальной жизни русского общества во второй половине XIX века, но саму литературу оставило в истории. Видимо, следование только одной тенденции, одному направлению небезопасно для самого направления. Не случайно приверженность «тенденции» заставила Некрасова-редактора отказаться от лучших своих авторов.

В духовно-нравственной практике другой линии русской литературы (Достоевский, Толстой, Лесков) материальный труд не является главным смыслом человеческой жизни. Читаем у святых отцов: «Брат спросил Авву Агафона: скажи мне, Авва, что больше: телесный труд или хранение сердца? Авва ответил ему: человек подобен дереву:

телесный труд – листья, а хранение сердца – плод. Поелику же, по писанию, “всяко древо, еже не творит добра, посылаемо бывает и в огонь вметаемо”» (Мф. 3, 10).

Материальному труду, в отличие от труда души, терпению, страданию в системе духовных ценностей названных писателей отводится явно подчиненное место. Важнейшими в данном случае становятся такие категории, как труд души и духа, архетип нации, а также соотносимые с ними понятия соборности, мессианства и богоизбранничества русского народа. В знаменитой сцене косьбы из романа Л. Толстого «Анна Каренина» Левин счастлив, поскольку в общем труде он ощутил духовное родство с народом, с тем, что есть в нем всегда, что непреходяще и вечно: доброта, спокойствие, единение с природой, миром и міром: «Он ничего не думал, ничего не желал, кроме того, чтобы не отстать от мужиков и как можно лучше сработать. Он слышал только лязг кос и видел перед собой удалявшуюся прямую фигуру Тита, выгнутый полукруг прокоса, медленно и волнисто склоняющиеся травы и головки цветов около лезвия своей косы и впереди себя конец ряда, у которого наступит отдых <...> Прошли еще и еще ряд. Проходили длинные, короткие, с хорошою, с дурною травой ряды. Левин потерял всякое сознание времени и решительно не знал, поздно или рано теперь. В его работе стала происходить теперь перемена, доставлявшая ему огромное наслаждение. В середине его работы на него находили минуты, во время которых он забывал то, что делал, ему становилось легко, и в эти же самые минуты ряд его выходил почти так же ровен и хорош, как и у Тита»¹.

Очевидно, что художественное решение этой концепции труда – жить для души, но не для живота – сугубо индивидуально и его нельзя, так сказать, «подверстать» под шапку единой школы, единого направления.

Идея труда души, постоянного духовного напряжения в художественных системах этого ряда художников является важнейшей частью индивидуально-творческой концепции человека и народа. У Достоевского это «почвенный герой» («Мужик Марей»); это «праведники» Лескова; это, с одной стороны, мужики, с другой – кающийся дворянин Толстого, который стремится к опрошению и правде. У классиков русской литературы XIX века тема труда всегда связана как с темой судьбы России, так и с проблемой нравственно-индивидуального прозрения героя.

Итак, по сути, мы имеем дело с различными представлениями о характере национальной ментальности: религиозно-нравственным (почвенным, имеющим корни в доисторическом сознании русского народа), ориентированным на вечные, абсолютные истины, и материально-практическим, историческим, признающим ценности относительные.

Русской литературе XX века была навязана иная шкала ценностей: на первый план, по известным причинам идеологического характера, выдвигаются исторические, относительные, материальные приоритеты, принимающие в новом обществе нередко значение абсолюта.

В русской литературе советской эпохи долгое время культивировалась идея так называемого «освобожденного труда», идея, бесспорно, берущая свое начало в демократическом направлении литературы второй половины XIX века. Но если в прошлом столетии это была мечта о свободном труде, то в нынешнем эту мечту предлагалось рассматривать как уже осуществленную. Понятие нового, освобожденного труда было сопряжено с важными для времени категориями политического, идеологического и даже экономического характера. Во-первых, это был коллективный труд, во-вторых, труд по преимуществу промышленный, но не крестьянский, в-третьих, его жертвенность и напряженность оправдывалась идеей построения нового общества, в-четвертых, «рабочий героизм» связывался с рождением в «республике труда» нового человека, производственный процесс напрямую соотносился с процессом воспитания и изменения человеческой природы, отразившимся, например, в знаменитом финале «Соти» Л. Леонова: «Отсюда всего заметней было, что изменился лик Соти и люди изменились в ней»².

Государственные установки, идущие в 1930-х годах от концепции индустриализации страны, в 1940–50-х – от необходимости «реконструкции народного хозяйства», в 1960–70-х – от знаменитого лозунга «догнать и перегнать Америку», породили уникальные художественные формы, в том числе жанр романа о социалистическом строительстве (другие обозначения: роман о труде, роман о рабочем классе, производственный роман, индустриальный роман и т. д.).

Этот жанр, долгое время определявший официальное лицо советской государственной литературы, нес целый ряд типологических черт, которые позже превратились в устойчивую схему и стали основанием для жестких пародий и насмешек:

Роман заранее напишут,
Приедут, пылью той подышат,
Потычут палочкой в бетон,
Сверяя с жизнью первый том.

Глядишь, роман, и все в порядке:
Показан метод новой кладки,
Отсталый зам, растущий пред
И в коммунизм идущий дед;
Она и он – передовые,
Мотор, запущенный впервые,
Парторг, буран, прорыв, аврал,
Министр в цехах и общий бал...³

Уже во время своего формирования (конец 20-х – начало 30-х годов) роман о социалистическом строительстве предполагал необходимость взгляда со стороны, взгляда чужого и чуждого, который не понимает, что порождает невиданный энтузиазм труда, но в процессе строительства признающего правомерность того нового, что пришло в жизнь. Чаще всего это образы иностранного специалиста, журналиста или писателя, приехавших на стройку социализма. Или не менее частый образ местного жителя, так сказать – аборигена, жизнь которого также резко меняется в связи с развернувшимися переменами. Типичен для этого жанра острый конфликт социально-классового характера, устойчивый для советской литературы конфликт «старого» и «нового», провоцирующий создание разветвленной системы врагов-«вредителей» в 30-х годах или «отсталых руководителей» в 40–50-х. Непременными являлись и образы-символы, дающие ощущение перспективы, будущей победы, результата «освобожденного труда». Чаще всего это образы весны, тающих ручьев, пробуждения, молодости.

Еще очевиднее жесткий диктат времени, непосредственно повлиявший на снижение уровня художественности в литературе

советской эпохи, сказался на состоянии поэзии, которая, особенно в 30–50-х годах, была вынуждена вслед за прозой изображать «жизнь в формах самой жизни». Литературный процесс советского времени в его официальном варианте вообще преимущественно прозоцентричен, и это не случайно. В 1936 году М. Горький недвусмысленно обнажил механизм прямой связи требований эпохи и жанровых возможностей: «Действительность – монументальна, она давно уже достойна широких полотен, широких обобщений в образах»⁴. Лирика, благодаря своей несомненной ориентированности не на окружающую действительность, но на богатство и сложность духовного мира личности, стала все определеннее ощущаться жанром, не соответствующим «заказу времени», отсюда воспринимаемый ныне, мягко говоря, как нонсенс, а в 30-х годах звучавший вполне серьезно «поэтический» призыв: «О лирика, встань на колени, – / Твой труп по проспекту несут».

Более того, утверждение того же Горького, что «основным героем наших книг мы должны сделать труд»⁵, распространялось и на поэтические поиски, что приводило в конце концов к удручающим результатам, ибо сознательная установка – «Настали времена, чтоб оде / Потолковать о рыбоводе»; «Механики, чекисты, рыбоводы, / Я ваш товарищ, мы одной породы» – приводила и к разрушению оды, и к разрушению всей поэзии. То, что иногда возможно в прозе, оказывается абсолютно неприемлемым для поэзии. Появившиеся в предвоенное десятилетия стихотворные очерки, репортажи, «производственные» поэмы («Пятилетка» С. Кирсанова, «Как делается лампочка» И. Сельвинского, «Сказание о каучуке» Г. Санникова), безусловно, являются свидетельством эпохи, но не литературы. Более чем странно читать сейчас признания писателей тех лет, которые примеривали роль художника в лучшем случае к роли репортера, в крайнем как участника производства: «Путем личных наблюдений я хорошо изучила ламповый отдел на Электрозаводе, в частности вакуумный цех» (В. Инбер); «В течение последнего года работал на электrozаводе – сварщиком у станка, работником парткабинета, бригадиром литбригады, художественным руководителем кружка поэтов, эстрадным обеденных перерывов и лозунгистом ударных кампаний. Хорошо знаю сырьевое дело. За последний

год изучил производство электрических ламп» (И. Сельвинский). Так писатели превращались в «механических граждан» (М. Горький) советской литературы. И художник, и его герой становились «функцией эпохи» (А. Толстой). Чрезвычайно показательны, и это великолепно продемонстрировано в статье Евг. Добренко «Фундаментальный лексикон. Литература позднего сталинизма», названия произведений уже послевоенной поры: «Инженеры», «Металлисты», «Матросы», «Водители», «Конструкторы», «Инженеры», «Студенты», «Колхозники», «Комбайнеры», «Сыны завода», «Товарищ агроном», «Секретарь партбюро», «Секретарь обкома», «Младший советник юстиции», «Высокая должность»⁶. Государство в лице официальной критики активно поддерживало новый тип взаимоотношения художника с миром, вновь все объясняя особенностями времени: «Поэтическим открытием и было прежде всего понимание новой, социалистической повседневности со свойственным ей мощным пафосом труда, преобразованием страны <...>. В годы первых пятилеток впервые в масштабе общенародном утвердился великий авторитет свободного труда; зародилось и широко развернулось движение ударников и социалистическое соревнование, непосредственно противопоставленные стимулам труда в капиталистическом обществе. В те годы родилось само понятие – ударник, отличие человека за его трудовую доблесть, обозначение ее общественного признания <...>. Поэтические декларации и вобрали, выразили повсеместно существующую идею духовности и героики трудовых будней»⁷.

Не уподобляясь некоторым современным критикам, хотелось бы оговориться, что при всей заданности, схематизме, предопределенности конфликтов и образной системы в книгах Л. Леонова, В. Катаева, А. Малышкина, В. Пановой, Г. Николаевой, Д. Гранина немало талантливых страниц, небезынтересных и сегодня. И все же разработка темы труда с особой убедительностью свидетельствует, какая сугубо утилитарная роль отводилась литературе в жизни советского общества. Симптоматично, что в какой-то момент, хотя бы чисто внешне, читательская аудитория была готова к прагматически-бытовому восприятию литературы. Так, И. Эренбург, вспоминая дни I-го Съезда писателей, пишет: «Все делегации “предъявляли счет”: текстильщики

хотели романа о ткачихах, железнодорожники говорили, что писатели пренебрегают проблемами транспорта, шахтеры просили изобразить Донбасс, изобретатели настаивали на героях-изобретателях <...>. Некоторые писатели поспешили погасить задолженность, появились сотни производственных романов»⁸. Эренбург, чуть ниже, не без свойственной ему язвительности продолжает: «Люди не всегда представляют, что именно им нужно <...>. Библиотекари говорят, что железнодорожники зачитываются рассказами Чехова, горняки любят “Петра” А. Толстого, ткачихи плачут над “Анной Карениной”, изобретателям нравятся романы, где нет никаких изобретателей, от “Тихого Дона” до “Старика и моря”»⁹. Любопытно, что эти строки принадлежат как автору мемуарной книги «Люди, годы, жизнь», так и автору производственного романа «День второй».

Тема труда долгое время была престижной, поощряемой и легко «проходимой» в литературе советской эпохи. Но одновременно с официальной всегда существовала и иная – альтернативная точка зрения, весьма своеобразно продолжающая духовно-нравственную концепцию XIX века.

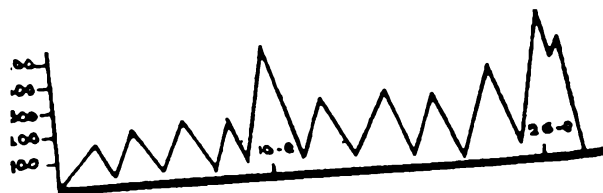
Так, стихотворная публицистика, обращенная к «героическим трудовым будням», во многом определяла поэтическую картину предвоенного десятилетия, и абсолютно прав автор статьи «Созерцательное стилевое начало в русской поэзии 1930-х годов», в ее первых строках замечая: «Название этой статьи еще лет десять-пятнадцать назад могло показаться оксюмороном»¹⁰. Но одновременно и параллельно с ней существовали не только поэтические миры Ахматовой, Мандельштама, но и обэриутов, уверенных в том, что «Искусство – не жизнь. Мир особый. У него свои законы, и не надо их бранить за то, что они не помогают нам варить суп...» (Н. Заболоцкий)¹¹. Ему же принадлежит мысль, поэтически оформленная в самом конце его жизни и ставшая сигналом восстановленного понимания необходимости «труда души»: «Не позволяй душе лениться! / Чтoб в ступе воду не толочь, / Душа обязана трудиться / И день и ночь, и день и ночь»¹².

По точному замечанию Л. Быкова, в стихотворениях поэтов 30-х годов (Г. Оболдуева, Л. Лаврова, А. Кочеткова), ориентированных на созерцательное стилевое начало, «если и дает о себе знать корысть,

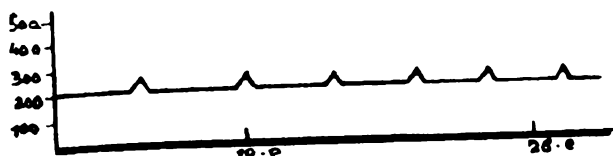
то это корысть эстетическая, обусловленная единственно потребностью в том, «чтоб душа росла сквозь мир» (Кочетков) <...>. В советском социуме (и, как следствие, в стихах, адресованных этому социуму) настойчиво утверждало себя целеполагание, обусловленное если и не буквальным утилитаризмом, то все равно той или иной разновидностью практической заинтересованности человека в том, что ему открывается в окружающем»¹³.

Альтернативная, потаенная литература остро реагировала как на призыв новой государственности полностью подчинить личность ее государственным нуждам, так и на готовность новой литературы воспеть «героизм труда». Характерен в этом смысле принципиальный отказ от любой формы труда, кроме индивидуально-творческой. Особо показательны здесь «Мои службы» М. Цветаевой с их гневным пафосом: «Нигде, никогда служить не буду!» Труд в оппозиционной литературе воспринимался не только как каторжный, нетворческий, иссушающий личность, но и как форма приспособления к существующему миру, смириться с которой не может позволить человек, стремящийся сохранить свое достоинство и суверенность. Одним из действенных способов протеста против подавления социума обществом стала «поэзия пьянства» шестидесятников. Достаточно вспомнить «Зону» и «Компромисс» С. Довлатова или «рабочий график» в поэме «Москва–Петушки»: «Сказать ли вам, что это были за графики? Ну, это очень просто: на веленовой бумаге, черной тушью, рисуются две оси – одна горизонтальная, другая вертикальная. На горизонтальной откладываются последовательно все рабочие дни истекшего месяца, а на вертикальной – количество выпитых граммов, в пересчете на чистый алкоголь. Учитывалось, конечно, только выпитое на производстве и до него, поскольку выпитое вечером – величина для всех более или менее постоянная и для серьезного исследования не может представить интереса»¹⁴. Вен. Ерофеев не ограничивается описанием, но приводит сами графики, напрямую подвергая сатирическому осмеянию реалии жизни и работы советского производства: графики, планы, диаграммы – привычный визуальный ряд «красных уголков», кабинетов директоров, главных инженеров, начальников цехов, конструкторских бюро и т. д.:

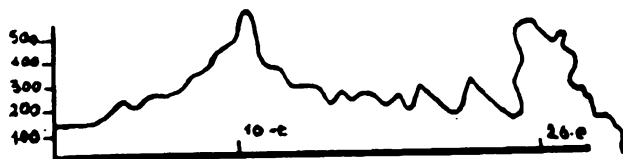
«Вот – полюбуйтесь, например, это линия комсомольца Виктора Тотошкина:



А это – Алексей Блиндяев, член КПСС с 1936 г., потрепанный старый хрен:



А вот уж это – ваш покорный слуга, бригадир монтажников ГП-УСа, автор поэмы «Москва–Петушки»:



Ведь правда, интересные линии? Даже для самого поверхностного взгляда – интересные? У одного – Гималаи, Тироль, бакинские промыслы или даже верх Кремлевской стены, которую я, впрочем, никогда не видел. У другого – предрассветный бриз на реке Кама, тихий всплеск и бисер фонарной ряби. У третьего – биение гордого сердца, песня о буреви́стнике и девятый вал. И все это – если видеть только внешнюю форму линии»¹⁵.

Русская литература не ограничивалась негативной реакцией на концепцию «трудового энтузиазма», пародируя ее, вскрывая ее абсурдный смысл. В шестидесятые годы писателями-«деревенщиками» была предпринята попытка восстановления распавшейся «связи времен», попытка возвращения к духовному смыслу трудовой деятельности в жизни нации, и вполне закономерно, что ре-

шались эти задачи путем обращения к жизни деревни и русского крестьянина в XX веке.

Прежде всего С. Залыгину, В. Белову, В. Астафьеву, В. Шукшину, В. Распутину необходимо было показать особость крестьянского труда, его принципиальную непохожесть на труд производственного характера. В повести С. Залыгина «На Иртыше» (1964), во многом определившей социальную направленность деревенской прозы, «ворох мужиковских дум» связан с тем, что «ломку» в революции крестьянину делают куда больше, чем «сознательному пролетарию», поскольку «рабочий при царе по гудку на завод ходил и по сю пору ходит. Ему тот же гудок жизнь определяет: отгудел смену, он картуз на лоб – и пошел в казенную квартиру...»¹⁶. Крестьянский труд по определению, по самой своей сути индивидуален и зависит не от «гудка», «плана», а от «природы и погоды»: «Так неужто я после того крестьянин? А?! По-крестьянски то я с вечера обмечтал, как запрягу, да как мимо кузни поеду, возьму у кузнеца по пути необходимый гвоздок, да как моя кобыла у той кузни поржет, а близи околицы дорогу помочит, да какими вилами я стожок в сани метать буду. Я каждый день зараньше себе отмерил, день за день, и вся линия моей жизни складывается»¹⁷.

Никакого «энтузиазма» в крестьянском труде не может и не должно быть. Опираясь на опыт народной этики и эстетики, соотнося труд и отдых крестьянина с кругооборотом природной жизни, В. Белов специально оговаривается: «В народе всегда с усмешкой, а иногда с сочувствием, переходящим в жалость, относились к лентяям. Но тех, кто не жалел в труде себя и своих близких, тоже высмеивали, считая их несчастными. Не дай бог надорваться в лесу или на пашне! Сам будешь маяться и семьюпустишь по миру. (Интересно, что надорванный человек всю жизнь потом маялся еще и совестью, дескать, недоглядел, оплошал.) Если ребенок надорвется, он плохо будет расти. Женщина надорвется – не будет рожать. Поэтому надсады боялись, словно пожара. Особенно оберегали детей, старики же сами были опытные»¹⁸.

Поэзия, красота крестьянского труда – особая тема писателей-деревенщиков. Достаточно вспомнить «Последний поклон», «Царь-рыбу», «Оду русскому огороду» В. Астафьева. Но, и это принципиально важно, картины одухотворенной работы человека на земле связаны чаще всего с воспоминаниями детства, личной памятью

писателя, которая бережно хранит то, что уже ушло безвозвратно. Русская литература советской эпохи не дала и не могла дать ничего похожего на знаменитую толстовскую картину косьбы, поскольку единение человека с землей, миром и міром было насильственно прервано в XX веке. Писателям, генетически связанным с русской деревней, было важно сказать о прощании с некогда устойчивым, казалось, незыблемым *ладом* жизни.

Война и национальное сознание в русской литературе XIX–XX веков

Война – катастрофическое состояние общества, которое не менее, если не более, чем повседневная, стабильная жизнь нации, обнажает ее суть. В наше время, и это чрезвычайно симптоматично, в общественном сознании резко и очевидно упал интерес к «большим» войнам XIX и особенно XX века и – как следствие – к военной теме в искусстве. Так, около сорока лет тема Великой Отечественной войны 1941–1945 годов, подвиг человека, ценою крови защитившего свою землю, Сталинградская битва и «бой за безвестный пункт Борки» были центральными в литературе. Восприятие книг, посвященных войне, происходило непременно с подключением самых светлых, самых высоких чувств, несло особую эмоциональную нагрузку, ибо святой ощущалась сама тема. Ныне она оказалась не только на периферии литературы, но отчетливо наметилось определенное негативное, иногда даже пренебрежительное отношение к ней. Последние крупные произведения о Великой Отечественной войне: романы В. Астафьева «Прокляты и убиты», Г. Владимова «Генерал и его армия» – не только малочитаемы, но вызывают ощущение кризиса всей военной литературы, что, в частности, сказывается на тезисе о том, что в ней уже нет и не может быть художественной полновесности, органики, приращения эстетического опыта. Так, М. Липовецкий в работе с характерным названием «Поражение военной прозы: тупики поэтики или кризис идеологии?» пишет: «В произведениях 90-х гг. конфликт между народом и государством занимает центральное положение. Если у Астафьева этот конфликт изображен “с точки зрения казармы”, то у Владимова он же показан с высоты генеральского КП. Однако симптоматична откровенная художественная неудача этих романов, рассыпающихся на изолированные сцены и главы –

“медальоны”, скрепляемые то назойливой авторской проповедью, то прямолинейными аллюзиями на “Войну и мир”¹⁹.

Снижение статуса военной темы в искусстве моментально было уловлено современными критиками и литературоведами, что вылилось в дискуссию, основным полемическим сюжетом которой стали «народ и власть во время войны». В книге «Метафора власти. Литература сталинской эпохи в историческом освещении» Евг. Добренко справедливо пишет о том, что «тоталитаризм» и «милитаризм» – понятия почти синонимичные. Поскольку советская государственная литература была голосом, рупором тоталитаризма («метафорой власти»), то важнейшей своей задачей она считала воспитание в массе военизированного сознания: «Не война и мир, но мир как война, мир как мистерия мира – вот семантическое поле тоталитарной культуры (...) война есть всегда естественная и всегда желанная среда – контекст тоталитарной культуры. В войне власть отбрасывает несвойственные ей одежды. В обнаженном волевом порыве она разрешает в войне главную свою потенцию – потенцию насилия. А потому знаменитые слова 30-х годов “Если завтра война!” – своеобразный эфемизм. Здесь иная модальность: “Завтра война!” – вот смысловое пространство, в котором совершаются мистерии мира и в котором тоталитарная литература живет ежедневно, каждое сегодня»²⁰.

В русле представленной логики звучит упоминаемый нами в первой главе работы тезис Д. Драгунского об окончательном разрушении традиционно национальных архетипов русского народа именно в период Отечественной войны²¹.

В противоположность точке зрения названных авторов современный писатель и философ А. Гулыга рассматривает годы войны как время *последнего* общенационального единения, но он также убежден в том, что именно в это время благодаря манипуляциям властей нация начинает «терять себя»: «Современная трагедия русского народа – утрата национального самосознания. Большевики добились своего: в стране возобладали групповый интерес, взаимная неприязнь классов и этнических групп, исчезло чувство взаимной общности. Последний раз оно проявилось в Отечественной войне против нацистской Германии. Гитлеровцев мы победили под национальными лозунгами; но вскоре нас стали уверять, что победа классовая»²².

И если для А. Гулыги итог войны – обманная властная замена национального классовым, для Д. Драгунского период войны – период окончательной замены национальной ментальности советской, то для Евг. Добренко этот период означает переход всей литературы на сторону власти.

У обоих последних авторов в их построениях нет места народно-религиозному сознанию (для них оно умерло), или (что более точно, раз речь идет о художественной, а не духовной литературе) религиозно-нравственному сознанию нации.

Но есть и иная крайность, пример тому – статья Ив. Есаулова «Сатанинские звезды и священная война. Современный роман в контексте русской духовной традиции». Для автора война 1941–1945 годов – наказание Божие, ибо впервые за свою тысячелетнюю историю Россия вела отечественную войну, не будучи уже христианским государством, освещая себя не православным крестом, а «сатанинскими звездами». «Более того, – настаивает автор, – будучи государством не абстрактно атеистическим, но последовательно антихристианским с “верой”, по выражению Н. Бердяева, “противоположной христианской”. Не православный крест, а сатанинская звезда была нашим официальным путеводным знаком в этой войне. Красные знамена и комиссары вели нас в бой, а также та самая партия, которая сокрушила перед этим христианскую Россию»²³. Анализируя первую часть романа В. Астафьева «Прокляты и убиты», Ив. Есаулов выявляет трагическую коллизию произведения, основанную на дилемме: советский патриотизм (без-совестность) и христианская совесть.

В очерченной выше проблеме «война и национальное сознание» выделим частный, но чрезвычайно важный ее аспект – война и страх – и попытаемся на конкретном историко-литературном материале показать, что является непреходящим в разработке этой темы для отечественной словесности и что специфически нового внесло художественное сознание XX века.

Необходимо отметить, что понятие страха нас интересует не столько в бытовом – физическом, биологическом смысле, то есть страх как инстинкт самосохранения (подобный страх часто встречается в так называемой «окопной прозе» о войне), сколько в его психолого-гуманистической, экзистенциальной ипостаси. Подобная концепция страха, снимающая зависимость языческого человека от природы, облекаясь в религиозные «одежды», начинает формироваться уже

в XII веке. Читаем в «Поучении» Вл. Мономаха: «А вот вам и основа всему: страх Божий имейте превыше всего»²⁴. В XIX веке датский философ Серен Кьеркегор в своей книге «Страх и трепет» истинную причину его возникновения усматривает в предчувствии духа, в возможности духовного – в страхе, как и в других негативных состояниях духовной жизни, способна нравственно проявляться свобода человека²⁵.

В русской литературе прошлого столетия также встречаются разные представления о страхе: это и физический страх смерти, который испытывают один из героев «Войны и мира» Анатолий Курагин или герой рассказа В. Гаршина «Трус»; это и преобладающий в народном сознании страх перед Богом, боязнь нарушить заповедь «Не убий!» (толстовский Платон Каратаев); это и характерный для рефлектирующего героя страх потерять себя, уронить честь, запятнать мундир. Отсюда и эпиграф к «Капитанской дочке» А. С. Пушкина «Береги честь смолоду», и народное осуждение: «Как Бога не боится?».

При всем том экзистенциальная проблема страха никогда не была в центре художественного сознания русской литературы. И это не удивительно: в XIX веке страх смерти заглушался, смягчался известными постулатами христианства, в XX – жесткой идеологической установкой на аскетизм, жертвенность «во имя счастья будущих поколений». Между тем частотность войны в истории России прошлого и настоящего столетий такова, что практически каждое поколение стояло перед лицом смертельной опасности, и это так или иначе нашло свое отражение и в художественной литературе. В основных чертах решения проблемы страха смерти на поле брани в русской классической литературе, литературе советской эпохи да и в литературе современной совпадают.

Прежде всего исходя из исторического опыта и обостренного чувства справедливости русские писатели четко разграничивают два понятия: «странная» война и война «отечественная». Возможность гибели на «странной», «непонятной» войне («Кавказские очерки» Л. Толстого, «Четыре дня» В. Гаршина, «Кавказский пленный» В. Маканина) или войне на чужой территории за чужие интересы (европейская кампания 1805–1807 годов в осмыслении Л. Толстого, первая мировая война в «Красном колесе» А. Солженицына, афганская и чеченская войны в изображении современных прозаиков) рож-

дает естественный, понимаемый литературой инстинкт самосохранения, с одной стороны, а с другой – провоцирует в человеке худшие, низменные стремления и желания: неоправданную жестокость, карьеризм, жажду денег, почестей, медалей и орденов.

Борьба же с «супостатом», вторгшимся на родную землю, дает ощущение общего «правого дела», вызывает чувство родства с другими, ответственности одного за всех, за всю Россию, когда «на миру и смерть красна».

Именно отечественные войны создавали ситуацию, не столь частую в российской жизни: столкновение, вернее, взаимоузнавание носителей двух типов сознания – народного и рефлектирующего. Отечественная война, как русская песня и как общая молитва в Храме, давала ощущение родства при сохранении чувства индивидуального бытия, то есть то идеальное состояние нации, которое в русской религиозно-философской мысли принято обозначать термином «соборность»: «Соборность – краеугольное понятие нашего времени, живущего под знаком абсолютного индивидуализма и абсолютного коллективизма»²⁶.

Видимо, не столь уж неоправданными были упреки ортодоксальной советской критики по отношению к герою Твардовского, в котором видели больше «советского», нежели «русского». Действительно, в духовной жизни Василия Теркина нет места коллективизму, где подавляется личность в ущерб навязанной извне воле. В нем сильно, и это неоднократно подчеркивается автором, чувство своей единичности с не менее сильной потребностью быть частью целого, частью общей судьбы народа и отечества: «Потерять башку – обидно / Только что ж, на то война. <...> Но Россию, мать-старуху, / Нам терять нельзя никак. / Наши деды, наши дети, / Наши внуки не велят. / Сколько лет живем на свете? / Тыщу?! Больше! То-то, брат!»²⁷.

Общенациональное единение, результатом которого и была победа, знаменитая воинская доблесть порой воспринимались как чудо, не требующее «специальных» усилий (толстовская трактовка образа Кутузова, «русский чудо-богатырь», «русское чудо» Второй мировой войны).

Но есть и менее традиционная параллель между двумя отечественными войнами: необъяснимая стратегией и тактикой, пришедшая вопреки объективным обстоятельствам (В. Быков как-то с горечью заметил: «Все на фронте было лимитировано, все дефицитно и нор-

мировано, кроме людей»²⁸) победа народа над врагом с неизменным постоянством оборачивается его трагедией – крахом декабризма, ужесточением крепостного права, усилением тоталитаризма и репрессиями. Точно сформулировал эту мысль И. Бродский: «У истории русской страницы хватит / для тех, кто в пехотном строю / смело входили в чужие столицы, / но возвращались в страхе в свою»²⁹. Для поэта смена свободы несвободой как парадоксальный итог любой военной победы вообще является константой русской истории, о чем свидетельствует и нарочито архаизированный строй оды «На смерть Жукова», и прямая апелляция к державинской традиции.

И все же в данном случае, думается, мы сталкиваемся с мыслью, характерной для художественной рефлексии преимущественно XX века, ибо только в нынешнем столетии чувство страха перед государством стало восприниматься не только как присущее отдельной личности, но как общенациональное состояние, поглотившее такие чувства, как честь, достоинство, самостояние. Русская литература не могла не зафиксировать это качественное изменение в национальной психологии. Отсюда – настойчивое, дважды повторенное предупреждение М. Булгакова: «...и трусость, несомненно, один из самых страшных пороков. Так говорил Иешуа Га-Ноцри. Нет, философ, я тебе возражаю: это самый страшный порок»³⁰. Отсюда – горькая констатация О. Мандельштама: «Мы живем, под собою не чуя страны, / Наши речи за десять шагов не слышны, / А где хватит на полразговорца, / Там припомнят кремлевского горца»³¹. Отсюда – и мужественно-наивная вера А. Твардовского, всегда отождествлявшего свое сознание с народным: «Еще и впредь мне будет трудно, но чтобы страшно – никогда»³². (Контекстуально здесь «я» синонимично «мы», как и в инвективе Мандельштама «мы» синонимично «я».) Не случайно в столь разное время и столь разные поэты констатируют общенациональный масштаб охватившего всех страха. Различие лишь в том, что для Мандельштама страх народа глобален и фантазмагоричен, а Твардовский делает достаточно декларативную попытку его преодоления.

В середине шестидесятых Ф. Искандер в свойственной ему индиксаторной манере (устами интеллигентного немца, рассуждающего о своем психологическом состоянии в годы войны) пытается разобраться в том, каким способом тоталитаризм подавляет волю человека: «Однажды он (гестаповец. – Т. С., А. П.) чуть не прижал меня

к стене, довольно логично доказывая, что, в сущности, я и так работаю на национал-социализм и моя попытка увильнуть от прямого долга не что иное, как боязнь смотреть правде в лицо. Я уклонился от дискуссии. Этот трагический вопрос нередко обсуждался в нашей среде, разумеется, всегда в узком, доверенном кругу. История не предоставила нашему поколению права выбора, и требовать от нас большего, чем обыкновенная порядочность, было бы нереалистично...»³³. Автор рассказа «Летним днем» вслед за своим героем задается вопросом, почему страх перед государством сильнее страха войны, – и по-искандеровски изящно и психологически точно отвечает на него: «Как ни страшно, думал я, погибнуть от бомбежки, все-таки неизмеримо страшнее погибнуть от руки гестапо. И дело не в пытках. В этом есть что-то мистическое. Это так же страшно, как быть задушенным привидением»³⁴.

Современный исследователь уверен, что во время войны власть, масса и литература имели один голос, одни желания, одну ментальность, доминантами которой стали агрессия, насилие, жестокость и страх. Из уже привычного страха перед государством выводится этимология бесстрашия и феномен «русского чуда» в Отечественной войне: «Убеждение героическим пафосом “бесстрашия” было прежде всего устрашение того, кто боится, – власть применяет единственно известную ей стратегию – стратегию устрашения, запугивания: страхом против страха. В героическом пафосе литературы военных лет легко прочитывается основная интенция власти: страх органически присущ человеку, а в условиях войны и боя он достигает силы аффекта и соответственно вызывает адекватное поведение – бегство, оцепенение или защитную агрессию, а потому весь процесс социобаллистики власти и литературы направлен в одну точку – повести человека по третьему пути, заставить его проявить защитную агрессию»³⁵.

Думается, в данном случае автор имеет в виду прежде всего биологический страх перед лицом смерти, механизм «работы» инстинкта самосохранения, для преодоления которого необходимо задействовать еще большую аффектацию страха. Этим объясняется поэзия и поэтика насилия, ненависти, агрессии, о которой пишет автор «Метафоры власти» применительно к военной литературе.

Но такой подход не раскрывает всей полноты и сложности духовного состояния воюющего народа и нравственно-философского смысла литературы о войне. И здесь показательна не только и не столько знаменитая шолоховская сцена из рассказа «Судьба человека», в которой Андрей Соколов, находясь в пограничной ситуации, перед угрозой смерти, сознательно усугубляет эту угрозу: «Чтобы я, русский солдат, да стал пить за победу немецкого оружия? <...> За свою гибель и избавление от мук я выпью»³⁶.

Более того, физиологический страх отступал, вытеснялся более сильным чувством – страхом утратить свое человеческое достоинство, в условиях всеобщего ожесточения превратиться в бездушную машину войны, о чем, в частности, свидетельствует малоизвестное стихотворение Николая Панченко «Баллада о расстрелянном сердце»:

Я сотни верст войны протопал.
С винтовкой шел, с винтовкой спал.
Спущу курок – и пуля в штопор,
И кто-то замертво упал.
А я трякну кудрявым чубом.
Иду, подковками звеня,
И так владею этим чудом,
Что нет управы на меня.
Лежат фашисты в поле чистом,
Торчат крестами на восток.
Иду на запад – по фашистам,
Как танк – железен и жесток.

На них кресты
И тень Христа,
На мне – ни Бога, ни креста:
Убей его! –

И убиваю,
Хожу, подковками звеня.
Я знаю: сердцем убываю.
Нет вовсе сердца у меня³⁷.

Основным парадоксом уже не военной истории, где победа над внешним врагом оборачивается возвращением к «домашнему» рабству, а парадоксом литературы является то, что преодоление страха

на поле брани и даже сама гибель оборачивается, с одной стороны, возвращением страха перед «казнящим Богом» (Ф. Тютчев), с другой – народным «прорывом к свободе», освобождением от страха перед тоталитарным государством.

Речь идет, безусловно, не о всей литературе, это не общая тенденция, но вполне отчетливо звучащий мотив: «И когда возгорелась война, ее реальная опасность и угроза реальной смерти были благом по сравнению с бесчеловечным владычеством выдумки и несли облегчение, потому что ограничивали силу мертвой буквы. Люди не только на каторге, но все решительно, в тылу и на фронте, вздохнули свободнее, всей грудью, и упоенно, с чувством истинного счастья бросились в горнило грозной борьбы, смертельной и спасительной»³⁸.

Избегая «идиллического приседания перед народом» (М. Салтыков-Щедрин), мы все-таки настаиваем на том, что в литературе о войне важен мотив прорыва к свободе не только рефлектирующего сознания, но и народного. Василий Теркин и Андрей Соколов, герои В. Быкова, К. Воробьева, В. Богомолова, В. Некрасова, Греков Вас. Гроссмана и впоследствии майор Пугачев В. Шаламова не нуждаются ни в чьем руководстве, давлении, они свободны в своем выборе между жизнью и смертью, ибо «приняли огонь на себя», в ходе войны раскрепостились от рабской зависимости, познали «свободу души» (Б. Пастернак).

Если мысль о войне как очистительной силе для самосознания нации не оказалась ведущей в литературе, то в самой истории она оставила след: Отечественная война 1812 года породила декабристов, Крымская война – реформы 1860-х, Великая Отечественная – «оттепель» 1960-х годов. А. Довженко в январе 1944 года пишет: «У народа есть какая-то массовая, огромная потребность каких-то других, новых форм жизни на земле»³⁹. Б. Пастернак завершает свой роман «Доктор Живаго» словами: «Хотя просветление и освобождение, которых ждали после войны, не наступили вместе с победой, как думали, но все равно предвестие свободы носилось в воздухе все послевоенные годы, составляло их единственное историческое содержание»⁴⁰.

Именно в этом заключается один из важнейших аспектов воздействия отечественной войны на национальное сознание.

Судьба «толстого» журнала в России

Если принять за аксиому то, что «поэт в России – больше, чем поэт», то и журнал в России больше, чем журнал, что пронзительно заметили П. Вайль и А. Генис: «От Сенковского до Твардовского журнал в России – вид литературного салона, может быть, даже особая партия. Российский журнализм вовсе не намерен информировать читателя. Журналы нужны, чтобы обсуждать уже известное. Попросту они создают приятное общество, в котором протекает общение читателей и писателей. За это журналы и любят»⁴¹. Думается, все же скорее «партия», нежели «салон» и не «приятное общество», а поле высокого напряжения. Есть три ключевых слова, определяющих жизнь «толстого» журнала в России: *направление, борьба, компромисс*, и только одно и неперемненное, связанное с его судьбой, – *гибель*.

Одномоментно приходя к читающей России, «толстый» журнал ввергал ее в разговор всегда увлекательный и всегда драматичный, в котором сталкивались и разные литературные вкусы, и даже – разные жизненные позиции. История русского «толстого» журнала – история двухсот лет его существования. Возникновение этого явления русской культуры связывают с серединой XVIII века, когда Елизавета в качестве одного из прав дворянства допустила создание частных журналов. Чуть позже наметился раскол, столь характерный для журнальной жизни в России: Екатерина II стала издавать журнал «Всякая всячина», в котором предпринималась попытка переключения общественного недовольства правительственной политикой на общие людские пороки, а Н. И. Новиков открыл журналы «Трутень» и «Живописец», прямо полемизирующие с правительственной журналистикой. В этом противостоянии: официальный журнал и журнал оппозиционный, выражающий взгляды «передовой части общества» (характерно восклицание одного из российских монархов: «Особенно нехороши журналы!»), – и определялись специфические черты русского «толстого» журнала. Поэтому при всем богатстве и разнообразии журнальной жизни в России можно выделить типологические признаки, которые определяли лицо «толстого» отечественного журнала, не имеющего аналога в иных национальных культурах.

«Толстый» журнал в России есть собиратель, организатор нового литературного поколения. Так, исследователи истории русской

литературы XIX века правомерно связывают «Отечественные записки» с формированием «натуральной школы» 1840-х годов. Применительно к веку XX можно со всей уверенностью говорить о «Новом мире» как организаторе литературы «оттепели» (1960-е годы).

Российский «толстый» журнал должен иметь свое «направление». Об этом, как неперменном атрибуте настоящего журнала, писал еще В. Белинский: «Журнал должен иметь прежде всего физиономию, характер: альманачная безличность для него всего хуже. Физиономия и характер журнала состоят в его направлении, его мнении, его господствующем учении, которого он должен быть органом»⁴². «Направление» складывается из системы принципов отбора материалов для публикации в журнале, принципов, вырабатываемых редколлегией и всегда подкрепленных авторитетом главного редактора. Исторически сложилось так, что главный редактор «толстого» журнала в России должен был обладать по крайней мере двумя качествами. Во-первых, это обязательно художник, в какой-то степени определяющий литературный лик эпохи. Во-вторых, это должна быть непременно общественно-авторитетная личность, которой бы верил читатель. Отсюда и возникновение в истории отечественной словесности таких понятий, как пушкинский «Современник», герценовский «Колокол», «Современник» и «Отечественные записки» периода Некрасова, Салтыкова-Щедрина, «Новый мир» времен Твардовского.

«Толстый» российский журнал должен точно соответствовать своей двусоставной структуре: он и литературно-художественный и общественно-политический журнал. А. Твардовский в программной для «Нового мира» статье «По случаю юбилея», ссылаясь на опыт «Современника» и «Отечественных записок», писал по этому поводу так: «Есть особая действенная сила в совокупности журнального материала. В журнале происходит живое и столь выгодное сближение и взаимодействие художественной прозы, стиха, литературно-критической и публицистической статьи и т. д.»⁴³.

Главным героем российского журнала является читатель. Читательские письма, читательский отклик, особая популярность журнала у читающей России – все это являлось для журнала знаком того, что он выполняет главную гражданскую миссию: способствует раскрытию общественного сознания.

Литературная критика – «душа» журнала в России. Именно в соотнесенности с основными направлениями отечественной журналистики формировались задачи и роль литературной критики как важнейшего элемента литературной ситуации и литературного процесса: целенаправленное воспитание художественного вкуса читателя; совершенствование художественного мастерства писателя путем тактичного и вместе с тем решительного выявления как достоинств, так и недостатков его творений; анализ и оценка современного литературного процесса.

Отечественная гуманитарная мысль не могла пройти мимо столь яркого явления русской культуры, как «толстый» (или «энциклопедический») журнал, и выработала несколько подходов его исследования: *журналистский, культурологический, литературоведческий.*

В центре внимания к «толстому» журнала с точки зрения истории российской журналистики – соотнесенность идеологического направления журнала с общественной борьбой его времени, анализ специфики отражения периодическим изданием основных событий эпохи⁴⁴.

Культурологический подход к журналу предполагает исследование такой важной проблемы, как «журнал и самосознание нации». Так, В. Я. Лакшин напрямую противопоставляет русские газеты, обычно бывшие «рупором правительства», и журналы, которые говорили «неформальным голосом общества, несли в художественной и публицистической форме большой объем неофициальной информации»⁴⁵. Более того, историк литературы и ближайший сподвижник А. Твардовского по «Новому миру», прекрасно знающий особенности воздействия «толстого» журнала на читающую Россию, выдвигает научно плодотворную гипотезу: «Можно сказать даже, что такое уникальное социально-нравственное образование, как российская интеллигенция со всеми ее достоинствами и недостатками, есть прямой плод деятельности русской литературы и журналистики, прежде всего “толстых” журналов»⁴⁶.

Анализ соотнесенности журнальной периодики с литературным процессом – важнейший аспект литературоведческого подхода. По мнению В. И. Кулешова, литературоведческий подход к журналу дает двойной эффект. Во-первых, представляет литературную эпоху через журнал, позволяет дойти до ее «сокровенных биений» (Белинский). «Изучая историю “Отечественных записок”, – пишет исследо-

ватель, – мы обозреваем ход вещей, который привел к организации реалистического направления, проникаем в своеобразие его внутренних этапов, в сложное взаимодействие писателей с журналом как творчеством коллектива, как органом направления»⁴⁷. Во-вторых, жанр литературоведческого исследования журнала – «законный» жанр, поскольку «он позволяет наиболее конкретно-исторически подойти к изучению литературного процесса и прежде всего со стороны его организационных форм, идейных взаимосвязей, программной направленности»⁴⁸. Добавим, что в 1960–1980-х годах литературоведческий подход к журналу дал убедительные результаты в исследовании движения отечественной эстетической мысли⁴⁹.

Представленные аспекты изучения российской журналистики имеют единый исследовательский сюжет «журнал и...»: «журнал и общественно-литературная эпоха», «журнал и формирование литературы нового направления», «журнал и эстетические концепции». Между тем феноменальность русского «толстого» журнала заключается и в его своеобразной художественной самодостаточности, формально-содержательной целостности. Ю. Н. Тынянов, сравнивая литературный журнал 1820-х годов с литературным журналом 1920-х, писал: «Русский журнал пережил с тех пор много фаз развития – вплоть до полного омертвления *журнала* (здесь и далее в цитате курсив наш. – Т. С., А. П.) как самостоятельного *литературного* явления. Сейчас “журнал”, “альманах”, “сборник” – все равно: они различны только по направлению и по ценам. (И по материалу.) Но ведь это не все – сама конструкция журнала ведь имеет свое значение; ведь весь журнальный материал может быть хорош, а сам *журнал* как таковой плох. А ведь то, что делает журнал нужным, – это его *литературная* нужность, заинтересованность читателя журналом, как литературным произведением особого рода. Если такой заинтересованности нет, рациональнее поэтам и прозаикам выпускать свои сборники, а критикам...»⁵⁰.

Итак, журнал журналу – рознь. Он может быть одной, и не самой удачной, формой изданий разнообразных произведений, но может быть и «литературным произведением особого рода», что делает его своеобразной единицей литературного процесса, поскольку литературный процесс в каждый исторический момент включает в себя как сами художественные тексты, так и формы их общественного бытования. Одновременно журнальная книга представляет самостоятель-

ную художественную ценность как целостный и завершённый текст. Один из первых опытов анализа периодического издания как целостного текста представлен в главе «Один номер “Колокола”» в книге Н. Я. Эйдельмана «Герценовский “Колокол”» (М., 1963).

Историк представляет номер, что называется, «от корки до корки» (так же, как российский читатель раньше прочитывал журнал, к которому был привязан: как книгу, из которой главы не выкинешь) – от титульного листа до последней страницы, от поэтики названия до особенности шрифта, от структуры до объявленной цены, от содержания именно этого 64-го номера от 1 марта 1960 года до соотносённости его с другими номерами, шире – основной направленностью журналистской деятельности Герцена и Огарева. Сами приемы интерпретации свидетельствуют о том, что Н. Я. Эйдельман рассматривает «Колокол» как текст, несущий формально-смысловое единство, в котором важен каждый элемент. Например, «замедленное» прочтение названия: «“Колокол” – читаем мы прославленный заголовок. А чуть выше мелкими буквами The bell: английские буквы – клеймо изгнания. По легенде, когда Новгород был покорен Москвой, вечевой колокол – символ древней свободы – был отправлен в столицу, но на одном из валдайских ухабов “спрыгнул” с телеги и разбился на тысячи маленьких “валдайских колокольцев”. С тех пор они сопровождают путь каждого ямщика и разносят по всей Руси память о старинных вольностях <...>. В названии герценовского журнала – и отзвуки революционного набата, и шиллеровская “Песнь о колоколе”: “Свободны колокола звуки...”. Гремящее заглавие с первого номера стало полноправным участником сражений, почетной фигурой в остротах и ударах»⁵¹.

Целостность, смысловое единство каждой журнальной книги предопределены направлением журнала, его этико-эстетической стратегией. При этом редакция вновь открывающегося русского журнала, как правило (и в этом сказывалась просветительская традиция 18 века), считала своим неременным долгом «уяснения духа и направления»⁵². Объявляя о подписке на журнал «Время» на 1861 год, Ф. М. Достоевский первым делом формулирует свое понимание настоящего момента жизни, суть которого в «слитии образованности и ее представителей с началом народным»⁵³. Далее писатель так развивает свою мысль: «Мы убедились наконец, что мы тоже отдельная национальность, в высшей степени самобытная, и что наша задача –

создать себе новую форму, нашу собственную, родную, взятую из почвы нашей, взятую из народного духа и из народных начал <...> характер нашей будущей деятельности должен быть в высшей степени общечеловеческий, что русская идея, может быть, будет синтезом всех тех идей, которые с таким упорством, с таким мужеством развивает Европа в отдельных своих национальностях; что, может быть, все враждебное в этих идеях найдет свое примирение и дальнейшее развитие в русской народности»⁵⁴. Очертив основную идею журнала, Достоевский акцентировал, что особенное внимание будет обращено на отдел критики: «Критика пошлеет и мельчает. В иных изданиях совершенно обходят иных писателей, боясь проговориться о них. Спорят для верха в споре, а не для истины»⁵⁵. Новый литературный орган должен быть независимым, не подначальным литературным авторитетам и предводителям, объединив честные литературные силы. В этом редакция «Времени» видела *другую* причину основания журнала. Наконец, программа журнала, включавшая шесть разделов (литературный, критический, внутренних новостей, политический, научно-популярный и *смеси*), традиционно соответствовала двусоставной – литературно-художественной и общественно-политической структуре российского «толстого» журнала.

Отсюда вытекают непосредственные задачи и тактика нового издания: честное и справедливое следование Истине, Добру и Красоте, которые получили свою дальнейшую нравственно-эстетическую категориальную разработку в литературно-критических статьях журнала, в первую очередь в статьях его духовного вождя Ф. М. Достоевского. Истина, Добро и Красота – три ипостаси Идеала, определяющие как смысл человеческого существования, так и сущность литературного творчества. «Потребность красоты и творчества, воплощающего ее, – развивает свою мысль Достоевский в статье «Г-н -бов и вопрос об искусстве» (Время. 1861. № 2), – неразлучна с человеком, и без нее человек, может быть, не захотел бы жить на свете. Человек жаждет ее, находит и принимает красоту *без всяких условий*, а так, потому только, что она красота ... <...> И потому красота при- суща всему здоровому, то есть наиболее живущему, и есть необходимая потребность организма человеческого. Она есть гармония; в ней залог успокоения; она воплощает человеку и человечеству его идеаль»⁵⁶. Здоровье же человека, по Достоевскому, – понятие религиозно-этическое, потому одна из важнейших задач искусства характеризуется

«мыслью христианской и высоконравственной», формула которой – «восстановление погибшего человека»⁵⁷, возвращение человека к своей духовной природе. Истина – это и есть воплощение человеческой потребности Добра и Красоты.

Спустя столетие «Новый мир» в классический период своего существования (1958–1970) определил эстетическую (реализм) и этическую меру вещей, ориентируясь на то же самое, выработанное духовным опытом человечества единство Истины, Добра, Красоты, которое и стало критерием отбора и оценки всех материалов для публикации. Философские категории в переводе на журнальный, критический, историко-литературный язык звучат весьма обыденно, но благодаря «Новому миру» они стали «ключевыми словами» литературной и общественной жизни периода «оттепели»: правда жизни, позиция автора, качество литературы. Нередко они становились «ключевыми словами» и отдельной книги журнала. Так, категория правды становится связующим звеном всех материалов, составляющих последнюю подписанную к печати А. Твардовским в качестве главного редактора книгу «Нового мира» (1970. № 1). Номер открывается официальной статьей академика А. М. Румянцева «В. И. Ленин – ученый, революционер и государственный деятель», причины публикации ее очевидны: подцензурный журнал не мог не участвовать в начавшейся пропагандистской кампании, связанной с юбилейной датой – 100-летием со дня рождения В. И. Ленина. При всей официальности статьи, она не официозна и вполне соотносится с идеологической установкой новомировцев, с их мечтой о «социализме с человеческим лицом». В ней открыто говорится о высокой зависимости российского литератора (автор подробно останавливается на причинах, которые побудили Ленина в анкете в графе «профессия» написать «литератор») от правды жизни: «Сила слова есть функция, производная от его правдивости (разрядка автора. – Т. С., А. П.), его соответствия реальному историческому движению своего народа и всего человечества...»⁵⁸.

Новомировцы всегда пытались так скомпоновать журнальную книжку, чтобы в ней был кульминационный центр. Чаще всего это было прозаическое произведение (А. Солженицын, Ф. Абрамов, С. Залыгин, Г. Владимов, В. Шукшин, В. Белов, В. Быков, Ч. Айтматов), реже – публицистическая или литературно-критическая статья (В. Лакшин, А. Синявский, Ю. Буртин, И. Виноградов, Ф. Светов,

Ю. Черниченко). В последнем номере «Нового мира», после которого журнал фактически перестал существовать, таким кульминационным центром безусловно стала повесть Ч. Айтматова «Белый пароход». Айтматов чувствовал себя новомировским автором, приносил в журнал все свои произведения шестидесятых годов, после разгрома журнала демонстративно в нем не печатался: как Ю. Трифонов, В. Лакшин, он ушел в «Дружбу народов». Повесть «Белый пароход» как произведение, значительно поднявшее планку правды о судьбе человека в двадцатом столетии, не нуждается в дополнительной аттестации. В связи с журнальной судьбой заметим, что «Новый мир» сумел сохранить авторский финал. В отдельном издании Айтматову пришлось пойти на уступки, на автоцензуру, значительно смягчив трагический финал повести.

«Новый мир» избегал публикаций переводной литературы, но в анализируемом номере российскому читателю предоставляется возможность знакомства с романом Франсуа Мориака «Подросток былых времен». Все публикации зарубежной литературы, будь то «Золотые плоды» Н. Саррот или «Бойня № 5» К. Воннегута, сопровождаются редакционными предисловиями, которые чаще всего писали В. Лакшин, Л. Копелев или Р. Орлова. В редакционных предисловиях, кроме характеристики творчества, всегда присутствует мысль о причинах публикации именно этого произведения в «Новом мире». Так и в случае с романом французского писателя вновь главной причиной публикации романа объявляется реалистическая манера Ф. Мориака, который, по мнению редколлегии, и «поныне остается хранителем и продолжателем большой реалистической традиции»⁵⁹. Именно «стремлением найти правду» ценно для новомировцев творчество писателя.

Как было сказано выше, «толстому» журналу в России было важно, чтобы читалась не только первая – беллетристическая часть, но и вторая, посвященная проблемам общественной и литературной жизни страны. Опубликованные в первой книге «Нового мира» за 1970 год воспоминания Г. Софронова «Незабываемые дни» прямо соотносимы с важнейшим принципом журнала: документ враждебен стереотипам, факт разрушает легенды. Широко публикуя документальную литературу, мемуары, письма, архивные материалы, «Новый мир» постоянно обращает внимание читателей на это направление литературного процесса, подчеркивая тем самым его роль

в пробуждении в общественном сознании путем сопоставления факта и легенды импульса к самостоятельному мышлению и самостоятельным выводам. Публикация генерал-лейтенанта Г. Софронова, посвященная его восприятию революции, не противоречит основному направлению журнала, которого в этих незамысловатых страницах не могла не подкупить их субъективная правдивость, безыскусственность тона повествования и, главное, – установка на факт, свойственная человеку, который был свидетелем и прямым участником истории.

В разделе «Литературная критика» помещена большая статья И. Борисовой «Вступление (о творчестве Виктора Астафьева)». Этот материал – образец «реальной критики», культивируемой на страницах «Нового мира». На материале анализа первых, ныне почти забытых произведений Астафьева (например, романа «Тают снега»), а также произведений шестидесятых годов («Стародуб», «Кража», «Где-то гремит война») автор большой критической статьи убедительно показывает, как шел писатель от принятых стереотипов, штампов в изображении действительности к своей выношенной и выстраданной правде «живой жизни»: «Сколько нужно времени, сил, какого напряжения инстинкт свободы и истины должен быть заложен в писателе, чтобы рискнуть довериться собственному слуху и собственному зрению, довериться, не устранив в то же время от всех влияний своего времени? Не оглушаясь ими, не зачаровываясь и не презирая их?»⁶⁰

Анализ повести «Кража» – центральный фрагмент статьи, и он в сознании читателя этой книги не может не сопрягаться с только что прочитанным «Белым пароходом». Феномен сиротства, безотцовщины как прямого следствия катастроф российской истории XX века был в центре внимания многих писателей «оттепели» – от Ч. Айтматова до Ю. Трифонова, от А. Твардовского до Ф. Искандера.

«Книжное обозрение» – раздел, обычно завершающий журнальную книгу. В «Новом мире» ему отводилось большое количество страниц (в нашем случае – 50), при этом здесь не было ни случайных рецензентов, ни случайных рецензируемых авторов. Каждый подраздел этой рубрики имеет свой смысловой центр. «Литература и наука» – рецензия А. Лебедева на книгу Ю. Манна «Русская философская эстетика (1820–1830-е годы)». (М., 1969) «Политика и наука» – рецензия Л. Лазарева на книгу Ф. Вигдоровой «Кем вы ему приходиться?» (М., 1969).

В первом случае категория правды соотносится с методом филологической науки: «Кажется, что автору просто “пришло в голову” присмотреться попристальнее к некоторым из устоявшихся историко-литературных концепций и – не полениться! – сопоставить их с действительными историко-литературными фактами»⁶¹, единственное, что и дает возможность исследователю духовной жизни России прикоснуться к ходу истории.

Во втором случае категория правды связана с типом творческого поведения, который должен быть нормой, а не исключением для русского литератора: «Ф. Вигдорова твердо и беззаветно отстаивала правду и справедливость, смело и бескомпромиссно выступала против шаблона и рутины, бездушия и самоуправства, а это противники, которые и сегодня не сложили оружия»⁶².

Думается, приведено достаточно доказательств того, что этическое-эстетическая категория правды пронизывает и скрепляет в особую целостность журнальную книгу «Нового мира».

Но возможен и иной уровень исследования феномена российского «толстого» журнала, который связан с анализом его функционирования во времени, с возможностью рассмотрения журнальной периодики как *сверхтекста*.

Современная лингвистическая наука, определяя сверхтекст как «совокупность высказываний, текстов, ограниченная темпорально и локально, объединенная содержательно и ситуативно, характеризующаяся цельной модальной установкой, достаточно определенными позициями адресанта и адресата, с особыми критериями нормального/анормального»⁶³, предлагает попытку его типологизирования. Сверхтекст есть тематическая и модальная целостность, он может быть открытым и закрытым образованием; особенность сверхтекста определяется характером коммуникативной рамки (авторский/неавторский сверхтекст-адресат). Сверхтекст также может быть классифицирован с точки зрения его структурной определенности⁶⁴.

«Толстый» журнал, безусловно, *целостное* образование. Например, «почвенническая» идеология Достоевского предопределила ближайший круг сотрудников его журналов, которые были и его единомышленниками: Ап. Григорьев, Н. Н. Страхов, Я. П. Полонский, А. У. Порецкий. С другой стороны, тенденциозность редактора накладывала отпечаток не только на содержание литературной критики и статей о внешней и внутренней политике, но и на характер

художественной беллетристики. Не только в «вершинных» явлениях русской литературы, впервые опубликованных «Временем» и «Эпохой» (повести и романы Достоевского, «Призраки» И. С. Тургенева, «Леди Макбет Мценского уезда» Н. С. Лескова), но и в произведениях остальных, менее известных писателей можно отметить общие и для других разделов журнала темы и проблемы: крестьянская реформа и ее последствия, капиталистическое развитие России, проблемы народного образования и демократизация культуры, нравственное состояние современного общества, вопросы женской эмансипации, условия и предпосылки духовного оздоровления русского народа – вот далеко не полный перечень основных составляющих «русской идеи» Достоевского.

Так и тематическая целостность «Нового мира» определена стремлением главного редактора и редколлегии представить на страницах журнала жизнь нации в условиях нового мироустройства; модальная – оценкой этического, эстетического, художественного содержания эпохи социализма с позиции устойчивого, непреходящего идеала единства Истины – Добра – Красоты.

«Толстый» журнал в России одновременно может быть *открытым* и *закрытым* *сверхтекстом*. Он открытый сверхтекст во время его функционирования Читатель ждет следующую книгу журнала по двум причинам: «продолжение следует» и следует продолжение давно начатого диалога журнала и читателя по важнейшим проблемам современной ему жизни. Журнал может быть и закрытым сверхтекстом. Журнал становится в восприятии общественности закрытым сверхтекстом, когда его запрещает власть или когда происходит смена главного редактора.

Деление на закрытые и открытые сверхтексты осуществляется на базе категории законченности. Применительно к журналу эта категория всегда соотносится с именем главного редактора журнала. Но здесь возможны различные варианты. Журналы «Время» и «Эпоха», несмотря на разные названия и то, что официальным редактором числился старший брат великого писателя – Михаил, были, по сути дела, одним журналом, журналом Достоевского. С другой стороны, история некрасовского «Современника» (1847–1866) говорит об обратном. Редакторство Некрасова, чьи произведения, опубликованные в журнале, хотя и определили его общее прогрессивно-демократическое направление, не смогли уберечь от существенных

изменений литературно-эстетического и общественного облика «Современника». В 1847–48 годах (при жизни В. Г. Белинского) «Современник» пропагандирует социальный реализм *натуральной школы*, в 1848–55 годах, не изменяя в целом «гоголевскому направлению», активно развивает идеи «эстетической критики», в середине 50-х годов журнал становится оплотом «утилитарной» эстетики революционных демократов, после разгрома которых в последние годы своего существования утратил достойный его уровень художественной критики, ударившись во многом в бессмысленную полемику. Наконец, «Новый мир» времен Твардовского и периода Косолапова или Наровчатова – это разные журналы, вернее, во втором случае это уже и не журнал, а просто издательский орган, в котором можно прочитать «Алмазный мой венец» В. Катаева, романы М. Слущкиса, но и «романы» Л. И. Брежнева и с которым вследствие этого нельзя вести постоянный диалог.

Характер коммуникативной рамки или вопрос о том, является ли «толстый» российский журнал не авторским свертхтекстом или свертхтекстом с собирательным характеризованным образом автора, – вопрос сколь сложный, столь интересный. С одной стороны, вокруг журнала, имеющего свое направление, всегда собирается группа единомышленников: редактор, редколлегия, постоянные авторы, определенный состав критиков и т. д. Не случайно в общественно-литературном сознании периода «оттепели» возникают такие понятия, как *новомировцы*, *новомировская критика*, *новомировские авторы*, «Новый мир» Твардовского.

С другой стороны, нет смысла идеализировать отношения российского журнала с русскими писателями. Открывая новые, порой блистательные имена, журнал обычно становится ревнивым к своим авторам, пытается придать отношениям со своим автором характер патронирования, которое чаще всего, если речь идет о художнике большого мастерства, по сути своей не могущего ограничиться рамками магистральной тенденции журнала, завершается разрывом. Так произошло между Н. А. Некрасовым и Л. Н. Толстым в XIX веке, А. Т. Твардовским и А. И. Солженицыным в веке XX.

С большой определенностью можно говорить об *адресате* российского «толстого» журнала. В данном случае журнал будет выступать как свертхтекст, ориентированный на конкретный характеризованный тип адресата. Поиск и обретение именно такого типа адресата – основа существования российского «толстого» журнала, и его адресат – читающая интеллигентная Россия.

«Толстый» журнал всегда *структурно определен*. Это обусловлено уже его подзаголовком: *Общественно-политический и литературно-художественный журнал*.

Так, В. Лакшин, напрямую связывая проблему двусоставного единства российского журнала с отечественной традицией, пишет об этой характерологической черте его как своеобразном импульсе, во многом породившем и *своего* читателя: «Постоянный читатель журнала, подписчик был фигурой совсем иной, чем прежний случайный читатель книг. Открывая каждый месяц *свой* журнал, он получал возможность следить за движением литературы, его начинала интересовать не одна беллетристика, но и научные статьи, и критика – словом, духовная жизнь общества в целом»⁶⁵. Очевидно, что настойчивое акцентирование структурно-смыслового единства литературных и политико-публицистических страниц журнала обусловлено его стремлением объединить под своим знаменем и новое поколение писателей, и новое поколение читателей, влиять не только на литературную, но и на общественную жизнь страны.

Необходимо помнить, что, кроме двусоставного единства, каждая книжка журнала так или иначе однотипно структурирована: *Проза; Поэзия; Литературная критика; Мемуары; Дневник писателя; Коротко о книгах; Без комментариев* и т. д. Конечно, вторая часть журнала может варьироваться, но общий набор рубрик один и тот же. Тип структурирования порой определяет лицо журнала, его направленность. Интересные результаты дает сопоставительный анализ структуры «Нового мира» под редакторством Твардовского в 1950–1954 годах и Симонова в 1954–1958 годах. Журнал Твардовского (речь идет о редакторстве «первого захода») и журнал Симонова – два типа «толстого» журнала в России, по сути делающих одно и то же дело – собирание лучших литературных сил времени, но использующих разные формы и способы ведения и организации журнала. Причем приверженность к разным стилям – академическому и журналистскому – определяется не столько временем (до и после известных событий середины пятидесятых годов), сколько разными творческими типами поведения главных редакторов и, как следствие, различным комплексом эстетических пристрастий и антипатий, разными «командами» редколлегий и несколько различным типом структурирования, что с неизбежностью сказывается на «лице» журнала. К. Симонов делает «Новый мир» менее строгим, менее основательным, но более доступным, броским. Он раздробил рубрики, вдвое увеличив их по сравнению с Твардовским:

1. Романы, повести, рассказы, драматургия, кинокомедии, кино-сценарии (последние два жанра не были приняты у Твардовского); 2. Поэмы и стихи; 3. Новые переводы; 4. Очерки наших дней; 5. Очерки памятных дней (нет у Твардовского); 6. Иностранная новелла (нет у Твардовского); 7. На зарубежные темы; 8. Отклики и комментарии (нет у Твардовского в 50-х, но сохранены в 60-е); 9. Публицистика; 10. Проблемы науки и техники (у Твардовского не было отдельной рубрики, но было частью «Публицистики»); 11. Дневник писателя; 12. Из писательского архива (нет у Твардовского. Опубликовано «Из переписки И. Бунина», переписка М. Горького с М. Кольцовым); 13. Дневник искусств (нет у Твардовского); 14. Дневники. Воспоминания. Документы; 15. Письма из редакции (нет у Твардовского); 16. Литературная критика; 17. Трибуна писателя; 18. Трибуна читателя; 19. Книжно-журнальное обозрение; 20. Реплики (нет у Твардовского); 21. Между прочим... (равно «уголку юмора», что немислимо у Твардовского).

В Симонове-редакторе чувствуется его богатый опыт оперативного журналиста, сильная «журналистская рука». Он стремится сделать журнал ярким не только по сути, но и по форме. Например, к 40-летию Октября появляется публикация под броским названием: «Сорок Октябрей – сорок стихотворений». К. Симонов идет на открытый диалог с читателем не только посредством самих публикаций, но и более частых, чем у Твардовского, рубрик «От редакции», «Писем из редакции». В симоновском журнале были бы уместны и иллюстрации, и цветная обложка.

Повторим, между журналом Твардовского первой половины 50-х годов и журналом Симонова второй половины 50-х нет принципиальной разницы, непроходимой пропасти. Но К. Симонов делал попытку создания несколько иного типа журнала. Журнала, рассчитанного не только на серьезное чтение. Думается, его опыт пригодился отечественной журналистике последующих поколений, поскольку опыт Сенковского был в России накрепко забыт. Доказательством этого служит «мирное существование» дополняющих друг друга журналов 60-х годов: «Юности» и «Нового мира».

Итак, можно рассматривать «толстый» журнал в России как сверхтекст, если речь идет об определенном отрезке времени, в рамках которого существовало легко управляемое «лицо» журнала, его направленность, но можно говорить о журнале и как о целостном тексте, когда речь идет об одной журнальной книжке.

Более того, есть смысл сделать и следующий вывод: журнал как текст является единицей литературного процесса; журнал как сверхтекст – явление национальной культуры определенной эпохи.

¹ Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 14 т. Т. 8. М., 1952. С. 267–268.

² Леонов Л. Собр. соч.: В 8 т. Т. 4. М., 1961. С. 322.

³ См.: Твардовский А. Т. Собр. соч.: В 6 т. Т. 3. М., 1978. С. 341–342.

⁴ Горький А. М. Собр. соч.: В 30 т. Т. 26. М., 1953. С. 52.

⁵ Первый съезд советских писателей (1934): Стенографический отчет. М., 1934. С. 13.

⁶ См. об этом подробнее: Добренко Евг. Фундаментальный лексикон. Литература позднего сталинизма // Новый мир. 1990. № 2.

⁷ См.: Любарева Е. Республика труда. Герой поэзии первых пятилеток. М., 1978. С. 42–43.

⁸ Эренбург И. Люди, годы, жизнь: Воспоминания: В 3 т. Т. 2. М., 1990. С. 32.

⁹ Там же.

¹⁰ См.: Быков Л. Созерцательное начало в русской поэзии 1930-х годов // XX век. Литература. Стиль: Стилевые закономерности русской литературы XX века (1900–1950). Вып. 3. Екатеринбург, 1998. С. 68.

¹¹ Цит. по: Турков А. Николай Заболоцкий. М., 1966. С. 21 (Письмо к Е. В. Клыковой от 29 окт. 1929).

¹² Заболоцкий Н. Избр. произв. В 2 т. Т. 1. М., 1972. С. 347.

¹³ Быков Л. Указ ст. С. 69.

¹⁴ Ерофеев Вен. Москва–Петушки: Поэма. М., 1990. С. 34.

¹⁵ Там же. С. 34–35.

¹⁶ Залыгин С. На Иртыше // Новый мир. 1964. № 12. С. 14.

¹⁷ Там же. С. 15.

¹⁸ Белов В. Лад: Очерки о народной эстетике. Л., 1984. С. 10.

¹⁹ Липовецкий М. Поражение военной прозы: тупики поэтики или кризис идеологии? // Вторая мировая война и литература: Тез. докл. Междунар. симпозиума. Екатеринбург, 1995. С. 18.

²⁰ Добренко Евг. Указ. соч. С. 161.

²¹ См. об этом: Драгунский Д. Нация и война // Дружба народов. 1992. № 10. С. 176–177.

²² Гулыга А. Указ. кн. С. 48.

²³ Есаулов Ив. Сатанинские звезды и священная война... С. 224.

²⁴ Изборник: Сборник произведений Древней Руси. М., 1969. С. 155.

²⁵ См.: Кьеркегор С. Страх и трепет. М., 1993. С. 113–248.

²⁶ См.: Струве Н. Православие и культура. М., 1992. С. 181.

²⁷ Твардовский А. Т. Указ соч. Т. 2. М., 1977. С. 215.

²⁸ Быков В. «За Родину! За Сталина!» // Родина. 1995. № 5. С. 30.

²⁹ Сочинения Иосифа Бродского: Соч.: В 4 т. Т. 2. СПб., 1994. С. 347.

³⁰ Булгаков М. Романы. М., 1988. С. 678.

³¹ Мандельштам О. Э. Собр. соч.: В 4 т. Т. 1. М., 1991. С. 202.

³² Твардовский А. Т. Указ. соч. Т. 3. М., 1978. С. 255.

³³ Искандер Ф. Три рассказа // Новый мир. 1965. № 5. С. 41.

- ³⁴ Там же. С. 45.
- ³⁵ Добренко Евг. Указ. соч. С. 253.
- ³⁶ Шолохов М. А. Поднятая целина. Судьба человека. М., 1978. С. 643.
- ³⁷ Панченко Н. Остылый уголь. М., 1981. С. 100.
- ³⁸ Пастернак Б. Собр. соч.: В 5 т. Т. 3. М., 1990. С. 499.
- ³⁹ Цит. по: Бордюгов Г. Большевики и национальная хоругвь // Родина. 1995. № 5. С. 73.
- ⁴⁰ Пастернак Б. Указ. соч. С. 510.
- ⁴¹ Вайль А., Генис П. Родная речь: Уроки изящной словесности. М., 1991. С. 64.
- ⁴² Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 2. М., 1953. С. 64.
- ⁴³ Новый мир. 1965. № 1. С. 5.
- ⁴⁴ См., например: Берков П. Н. История русской журналистики 18 в. М., 1952; История русской журналистики 18–19 вв. / Под ред. А. В. Западова. М., 1963; Очерки по истории русской журналистики и критики. Т. 1–2. М., 1950–1966; Очерки истории русской советской журналистики, 1917–1932. М., 1966.
- ⁴⁵ Лакишин В. Я. Феномен «толстого» журнала в России как явление национальной культуры // Берега культуры. М., 1994. С. 107.
- ⁴⁶ Там же.
- ⁴⁷ Кулешов В. И. «Отечественные записки» и литература 40-х годов XIX века. М., 1959. С. 5.
- ⁴⁸ Там же. С. 353.
- ⁴⁹ См., например: Литературно-эстетические концепции в России конца XIX – начала XX века. М., 1975; Кулешов В. И. История русской критики 18–19 вв. М., 1978; Литературный процесс и русская журналистика конца XIX – начала XX века. (1890–1904). М., 1981.
- ⁵⁰ Тынянов Ю. Н. Журнал, критик, читатель и писатель // Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 147.
- ⁵¹ Эйдельман Н. Я. Герценовский «Колокол». М., 1963. С. 19.
- ⁵² Достоевский Ф. М. [Объявление о подписке на журнал «Время» на 1861 год] // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 18. Л., 1978. С. 35.
- ⁵³ Там же.
- ⁵⁴ Там же. С. 36–37.
- ⁵⁵ Там же. С. 38.
- ⁵⁶ Там же. С. 94.
- ⁵⁷ Достоевский Ф. М. Указ. соч. Т. 20. С. 28.
- ⁵⁸ Новый мир. 1970. № 1. С. 19.
- ⁵⁹ Там же. С. 105.
- ⁶⁰ Новый мир. 1970. № 1. С. 224.
- ⁶¹ Там же. С. 212.
- ⁶² Там же. С. 269.
- ⁶³ См.: Кутина Н. А., Битенская Г. В. Сверхтекст и его разновидности // Человек – Текст – Культура. Екатеринбург, 1994. С. 215.
- ⁶⁴ См.: Там же. С. 215–221.
- ⁶⁵ Лакишин В. Писатель, читатель, критик: Ст. 1 // Новый мир. 1965. № 4. С. 223.

ГЛАВА 3

СУДЬБА ЧЕЛОВЕКА: «ВРЕМЕНА НЕ ВЫБИРАЮТ, В НИХ ЖИВУТ И УМИРАЮТ...»

Типология героя русской литературы XIX–XX веков

Тип литературного героя как эстетически организованный материал, предварительно прошедший социальную организацию, безусловно, связан с национальным самосознанием, со степенью общественного осмысления исторического процесса в его нравственно-психологических координатах. Индивидуальный факт приобретает универсальное значение не только при условии повторяемости и обыденности, но порой – исключительности.

Две концепции типического в русской литературе XIX века, восходящие к поэтике А. С. Пушкина и Н. В. Гоголя, получили наиболее полное выражение в знаменитой полемике И. А. Гончарова («Тип, я разумею, с той поры и становится типом, когда он повторился много раз или много раз *был замечен* (курсив автора. – Т. С., А. П.), пригляделся и всем стал знаком»¹) и Ф. М. Достоевского («Ибо не только чудак “не всегда” частность и обособление, а напротив, бывает так, что он-то, пожалуй, и носит в себе иной раз сердцевину целого»²).

Можно обозначить магистральные типы героя русской литературы XIX века: маленький человек, лишний человек, новый человек, кающийся дворянин, праведник. При этом каждый писатель стремится не столько соответствовать данному «магистралу», сколько представить свой, оригинальный, индивидуальный тип героя.

Многообразием пушкинских характеров восхищался еще Гоголь. Пушкин, «наше все», дал пример объективного и целостного исследования человеческой природы. Не случайно вся последующая литература в своей характерологии исходила из открытых им истин. Гоголь, раскрывая «пошлость пошлого человека», показывает губительность воздействия внешних условий существования человека на его внутренний мир, превращение человека в «мертвую душу». «Натуральная школа» абсолютизировала социальную антропологию Гоголя, сведя ее к физиологии. Чернышевский на основе «теории среды»

создает свою общественно-политическую типологию: «пошлые», «новые», «особенные» люди; Салтыков-Щедрин – свою Россию, населенную не людьми, а сатирико-политическими обобщениями.

Писатели психологического направления при всем тяготении к универсальным типам создавали в первую очередь характер с его неповторимой индивидуальностью. Существенно различаются «лишние люди», «гамлеты» Тургенева – Рудин и Лаврецкий, как и его «новые люди», «сознательно героические натуры» – Базаров и Соломин. Свой вариант «гамлетовского героя» представляют Гончаров и Достоевский (Обломов и Раскольников). Тип «русского скитальца», «кающегося дворянина» встречается у Тургенева, Достоевского, Толстого (Лаврецкий, Версиков, Левин). Разносторонность русского праведничества и подвижничества показал Лесков. Наконец, русская литература XIX века выдвинула две антиномичные концепции идеального героя: нигилистическую (Рахметов) и религиозно-нравственную (князь Мышкин).

Индивидуальное художественное наполнение типологии литературного героя XIX века было фактически сведено к простой схеме в официальной литературе XX века. Предложенная «рупором власти» (так называет легальную литературу XX века Евг. Добренко) типологическая парадигма весьма проста: Учитель (человек, знающий, как жить, человек, обладающий «передовым мировоззрением») и Ученик (человек, постигающий новую правду жизни) плюс разветвленная система врагов, которую, пожалуй, не знала ни одна национальная литература: контрреволюционер, белогвардеец, кулак, подкулачник, буржуазный интеллигент, вредитель, отсталый директор завода, империалист, капиталист, наймит империализма, шпион, наконец – *враг народа*. Отсюда своеобразная «парность» героев произведений социалистического реализма: рядом с образом Павла Корчагина непременно возникает образ Жухрая, рядом с Морозко – Левинсона. Весьма часто в качестве Ученика выступает целый коллектив, вернее, масса, толпа, превращающаяся под руководством коммуниста Кожуха («Железный поток» А. Серафимовича), коммунистов Давыдова, Разметного, Нагульного («Поднятая целина» М. Шолохова) в коллектив, сплоченный единой целью, единым мировоззрением, единой верой.

Постепенно в официальной советской литературе происходило культивирование «положительного», исключительного героя, что явно

было вне традиции русской классики: «...Мне кажется, что требования обязательной исключительности, возвышения героя над “заурядностью” живой действительности покоятся на одном из укоренившихся в прежние годы принципов, когда возвеличение личности главного героя, наделение его особо незаурядными качествами обычно предпочиталось правдивости жизненного образа. Такое сосредоточение внимания на “герое” – да еще в своеобразно-номенклатурном, должностном понимании этого слова – неизбежно сочеталось с пренебрежением к “рядовой массе”, которая ... составляла лишь “фон” для главного героя. В самой литературной практике такая тенденция приводила к неестественности, натянутости изображения таких героев с большой буквы»³.

В данном фрагменте размышлений Твардовского важна не только скрытая полемика с Горьким, его концепцией «Человека с большой буквы», здесь важна мысль о пренебрежении советской литературы к человеку срединному, массовому, в конечном счете – к герою из народа, поскольку он был наделен чаще всего функцией фона, «безликой толпой». И, скажем, безусловную заслугу С. Залыгина А. Твардовский видел в том, что писатель «живописует трудности и трагизм процессов коллективизации со стороны внутренней жизни в первую очередь самой рядовой крестьянской массы – ее взыскательные думы, мучительные в своей ограниченности расчеты, колебания и сомнения перед окончательным выбором колхозного пути»⁴, в то время, когда были общепризнанными другие акценты: «В прежние годы романы и повести о коллективизации отдавали преимущественное внимание руководителям и вожакам этого движения, часто людям, пришедшим в колхоз, к рулю управления, извне – из города, с производства, из армии. Сюжетные коллизии строились на тех более или менее вскрываемых трудностях, которые стояли на пути руководителей и вожаков переустройства деревни. Крестьянская масса часто была лишь фоном и материалом для показа этих трудностей на примере отдельных ее представителей»⁵.

В критико-публицистическом заострении вопроса Твардовский склонен соотносить степень исключительности героя со степенью таланта его автора (чем талантливее писатель, тем больше его интерес к герою обыкновенному, напротив, чем бездарнее автор, тем пристальнее его интерес к героям «номенклатурным», за высоким положением которых легче «укрыться»), а меру обаяния героя – с его возрастом,

и, что самое удивительное, применительно к легальной литературе советской эпохи в этом был свой резон: «Почему наша литература любит стариков, обойтись без них не может ... Потому что они шире, живописнее, характернее, богаче языком и народной мудростью, словом, интереснее, чем молодые, передовые, ведущие, идейно выдержанные. Старикам много больше позволено в литературе, чем молодым или только зрелым. Старики могут и власть поборанить, и старое в чем-то добром помянуть, у них больше воспоминаний, они из более толстого слоя лет, традиций, поэзии»⁶.

В литературу периода «оттепели» входят герои, казалось, действительно совершенно неожиданные для советской литературы. Это и «звездные мальчишки» прозы «Юности», в свое время охарактеризованные как «брюзжащие юнцы», а не люди «большого дела и ясной мысли»⁷, и лирические герои А. Вознесенского, Евг. Евтушенко, с одной стороны, и Н. Рубцова, Н. Тряпкина, с другой, Иван Денисович А. Солженицына и Иван Африканович В. Белова, «чудики» В. Шукшина и многие другие, явно не укладывающиеся в «магистральный» тип героя советской литературы, берущий начало от Павла Власова, продолженный Павлом Корчагиным и завершенный, увы, Кавалером Золотой Звезды. Но новые герои легко соотносимы с героями русской классической литературы от Акакия Акакиевича до Платона Каратаева, от Самсона Вырина до ... Петруши Верховенского, а также с традициями вершинных созданий отечественной литературы XX века, живущими подспудно, но властно: от трагического Григория Мелехова до духовных скитальцев А. Платонова.

Андрею Платонову, который одновременно находился внутри социалистической мифологии и мучительно выламывался из нее, принадлежит совершенно особое место в создании типологии героя нового времени. Внешне писатель следовал за всеми доминантными направлениями поисков официальной литературы. Так, его произведения 1920–1930-х годов содержат общепринятые, поощряемые нормативной критикой темы тех лет: революционное преобразование мира («Чевенгур»), рождение нового человека («Лампочка Ильича», «Сокровенный человек», «Счастливая Москва»), индустриализация страны («Котлован», «Происхождение мастера»), коллективизация («Котлован»), покорение природы («Песчаная учительница», «Эпифановские шлюзы») и т. д. Но авторская трактовка, художественное решение их более чем не общепринятые: строительство общепро-

летарского дома оборачивается бесконечным и бесплодным рытьем котлована, ямы, в конечном счете – могилы, которую уготовили себе творцы будущего утопического общества; крестьяне, поняв неизбежность коллективизации, сами заранее ложатся в гробы, а пафос «энтузиазма труда» выливается в гротесково-обобщенный образ медведя, несущего тотальное разрушение и гибель. Чрезвычайно показательна и глобальна трагическая авторская мысль о судьбе народа, которого ведут к обязательному счастью. Финал повести «Джан» недвусмысленно свидетельствует о том, что такая нация уже не сможет существовать как единое целое: «Чагатаев ушел один за несколько километров; он поднялся на самую высокую террасу, откуда далеко виден мир во все его концы. Оттуда он рассмотрел десять или двенадцать человек, уходящих поодиночке во все страны света. Некоторые шли к Каспийскому морю, другие к Туркмении и Ирану, двое, но далеко один от другого, к Чарджую и Аму-Дарье. Не видно было тех, которые ушли через Усть-Урт на север и восток, и тех, кто слишком удалился ночью.

Чагатаев вздохнул и улыбнулся: он ведь хотел из своего одного небольшого сердца, из тесного ума и воодушевления создать здесь впервые истинную жизнь, на краю Сары-Камыша, адова дна древнего мира. Но самим людям виднее, как им лучше быть. Достаточно, что он помог им остаться живыми, и пусть они счастья достигнут за горизонтом»⁸.

То же расшатывание канонов официального искусства происходит и в созданной Платоновым типологии героя. Вновь чисто внешне писатель работает в русле уже общепринятой схемы Учитель–Ученик, наполняя ее уникальным смыслом. Писатель предлагает по крайней мере три варианта образа героя-учителя, знающего, как жить по-новому.

Во-первых, это «фанатик от революции». Этим героям – Чиклину, Пиусе, Копейкину – присущи сухость и сентиментальность, жесткость и тяга к другому человеку, безжалостность и стремление к общему братству и товариществу. Они готовы не задумываясь пожертвовать и своей, и чужой жизнью «во имя дела революции». Авторская оценка этих образов весьма сложна: в ней соединены понимание, сочувствие и жалость, ирония.

Второй вариант Учителя, по Платонову, это «карьерист от революции», ее «боковая сила». В недавно опубликованных записных

книжках писателя читаем: «В революции выигрывает “боковая сила”, так как главные уничтожают друг друга»⁹. Авторская оценка такого героя абсолютно однозначна. Думается, именно в этом случае обнаруживается мощный сатирический дар художника, будь то описание «Города Градова» (в самом названии апелляция к щедринскому городу Глупову уже вполне очевидна), либо «социалиста» Сафронова, который «боялся забыть про обязанность радости и отвечал всем и навсегда верховным голосом могущества: “У кого в штанах лежит билет партии, тому надо беспрерывно заботиться, чтоб в теле был энтузиазм труда”»¹⁰.

В-третьих, это создание целого ряда образов представителей «молодого поколения», которые уже не имеют ни национальных корней, ни памяти, никакого «груза прошлого», уже как бы родившихся с новой верой, новым мировоззрением, новым пониманием предназначения человека на земле и представлением о счастье. В обрисовке этого типа героя (Чагатаев из повести «Джан», героиня «Песчаной учительницы», Саша Дванов, Москва Ивановна Честнова, третий сын из одноименного рассказа, Бертран Перри из ранней повести «Джан» и т. д.) особенно очевидно проявилась не только внутренняя оппозиционность писателя, который шел по пути прощания с утопией, но и способность к трагическому пророчеству: поколение, предназначенное для создания совершенного государства, становится жертвой утопической и, следовательно, тупиковой идеи.

Столь же нетрадиционно смысловое содержание платоновских героев-учеников, которые должны в ходе революционного преобразования общества постигать истинность его новых законов. Это знаменитый «сокровенный человек» А. Платонова – Фома Пухов, Воцев, машинист Мальцев, усомнившийся Макар. Это невежественные, гонимые, одинокие люди, столь любимые самим писателем, ибо они сироты этого мира, потерявшие связь с ним, но все же надеющиеся на единство с людьми и жизнью. Им прежде всего важно осознать цель своего существования, своей жизни во взбаламученной и взорванной действительности. Платоновские герои, прислушиваясь к «веществу своего существования», напряженно ищут свое нелегкое счастье, не желая принимать готового из «радиорупора». Именно такому герою Платонов дает право произнести сокровенную фразу: «Без меня народ неполный», и в этом видится особый гуманизм писателя, который убежден в праве каждого человека на личностное самоопределение в этом мире.

Ортодоксы времени не приняли Платонова, и он на долгие годы был отлучен от литературы. Но и в годы «оттепели» стремительное расширение типологии героев, явственное гуманистическое возвышение простого человека (как неожиданно абсолютное воспринималось утверждение Евг. Евтушенко: «Людей неинтересных в мире нет») вновь было воспринято нормативной критикой как тенденция к дегероизации литературы, к утрате четких классовых критериев в оценке литературного героя: «отвлеченны, неконкретны понятия доброты, справедливости в том толковании, какое дается им на страницах “Нового мира”»¹¹. Редакция журнала, который был трибуной литературы шестидесятничества, обвинялась в том, что «проходит мимо героики и романтики», а ее критики «поднимают на пьедестал произведения, однобоко изображающие тяжелые ситуации в нашем прошлом, разные “узкие места”, а то и “задний двор”». Взамен революционера и борца такие критики на первый план выдвигают персонажей, обиженных судьбой, людей с ущербной психологией, общественно пассивных, этаких откровенных антигероев»¹².

И поскольку, скажем, герой рассказа В. Шукшина «Степка» «не проходит» в «положительные», то одна из критикесс того времени вообще утверждала, что он может «садануть под сердце финский нож». В письме-ответе к ней В. Шукшин с немалой горечью, но и убеждением пишет: «Хорошо, мы выдумаем героя, а в него никто не поверит ... (скажете: надо так сделать, чтобы поверили!) Не могу. Мне бы только правду сказать о жизни. Больше я не могу. Я считаю это святым долгом художника»¹³.

Размышляя над феноменом героя В. Белова и отстаивая право писателя творить своего героя таким, какой он есть в жизни, а не таким, каким он должен быть, Шукшин ссылается на опыт русской классики и фольклора. Писатель считает, полемически заостряя свою мысль, что нравственен тот герой, который несет правду своего времени, отсюда Обломов и Печорин «так же правдивы и небезнравственны, как правдивы и небезнравственны мятежники-декабристы», поэтому героем нашего времени, по мнению Шукшина, стал «дурачок» (или чудик), ибо в нем «правда времени вопиет так же неистово, как в гении, так же нетерпеливо, как в талантливом, так же потаенно и неистребимо, как в мыслящем и умном»¹⁴.

«Положительный» герой советской литературы был зачастую лишен главного – человеческого обаяния, и никакие «указания» не мог-

ли заставить читателя полюбить такого героя. Но именно эта приязнь – неперенное условие настоящего искусства: «...будь герой “большим” или “маленьким”, “исключительным” или “обычным”, пусть даже будет он носителем всех добродетелей, безупречно правильным в своих поступках и суждениях, все равно читатель остается равнодушным, если он окажется лишен простого человеческого обаяния – того, что привязывает нас к героям любимых книг. Книга для меня, читателя, персонажи книг становятся либо моими личными друзьями, либо личными врагами, тогда происходит прекрасное чудо – является художественное произведение»¹⁵. Отсутствие «обаяния» – результат утраты интереса к «единичному», попытка советской литературы представить человека, лишенного индивидуальности, истинным героем времени.

По ироничному и одновременно верному утверждению А. Синявского, «положительный» герой – это «святая святых социалистического реализма, его краеугольный камень и главное достижение»¹⁶.

Было бы несправедливо утверждать, что сомнения по поводу целесообразности появления «идеального» героя советской литературы возникло впервые только во второй половине XX века. «Идеальный», «положительный» герой – всегда мертворожденное дитя, и это прекрасно понимали даже те художники, имена которых нередко фигурируют в перечне тех, кто стоял у истоков формирования эстетики и практики социалистического реализма. В 1938 году И. Уткин писал Д. Алтаузену: «Неприятное, неизживаемое противоречие нашей замечательной эпохи: невнимание к личности. Диктатура коллектива – борьба за государственность оставила личность как некую абстрактность. Те же причины выработали известную – и часто очень незаурядную – недоверчивость к личности как индивидуальности. Когда полк наступает, то мозоли рядового в расчет не принимаются, хотя бы их было у него по две на каждом пальце. Но конечная цель революции – это именно человек, ибо человеку революция, а не наоборот»¹⁷.

Обращает на себя внимание и выступление-предупреждение А. С. Макаренко: «Его (современного героя. – Т. С., А. П.) научили кротко умирать от чахотки, его научили произносить непогрешимо-прописные речи, в которых, конечно, не бывает ни одного грамматического риска. Этого самого нашего героя освободили от всех конфликтов и радуются: какое счастливое бесконфликтное существо! Наш герой

давно отвык раздумывать, мучительно решать, страдать от неудобства. У нашего героя нет лирики, юмора, сарказма. Это какое-то облегченное существо, у которого все решено, все известно и которому неизвестен только грех»¹⁸.

С приходом новых героев в литературу «оттепели» приходит и новое наполнение столь важных для российской словесности понятий, как «народ», «народность», «народный»; внимание не к исключительному, но обыденному, изображение не «героических страниц народной жизни», но просто жизни народа, акцент не на «передовых представителях народной массы», но на драматические страницы отечественной истории глазами народа. Одновременно литература шестидесятничества восстановила распавшуюся «связь времен», показала значимость и для литературы, и для общества возвращения к человеку и, следовательно, возвышения его.

Русский характер

Категория русского характера занимала одно из ведущих мест в художественном мышлении писателей второй половины XIX века и была ядром концепции личности. Образ человека из народа становится средством выражения нравственного идеала писателя, что породило целый типологический ряд русских странников, подвижников, праведников, юродивых, «идиотов» и т. п. В официальной литературе советской эпохи данная традиция была прервана, а категория русского национального характера заменена понятием «советский характер».

Категория праведничества у Толстого, Достоевского, Лескова восходит к религиозно-нравственному представлению о человеке: праведно то, что возвышается над чертой простой нравственности и потому «свято Господу» (Н. Лесков). В русской советской литературе идея самоотверженного деятельного добра, практической нравственности получила иную идеологическую ориентацию: служение не людям, не человеку, но государству, любовь не к «ближнему», но к «дальнему».

Особо отчетливо проявил себя тенденциозный схематизм официальной литературы при создании женских характеров. Образ «новой» женщины в советской литературе формировался в 1920–1930-х годах одновременно с интенсивно создававшейся системой идеологием нового способа жизнеустройства и имел мало общего с образом «новой» женщины века XIX. Исследуя отражение темы женской эман-

сипации в русской литературе прошлого столетия, бельгийская исследовательница Каролина де Магд-Созп не устает подчеркивать, что, во-первых, далеко не все русские писатели (Л. Толстой) с восторгом приняли идею женской эмансипации, так возбудившую передовую часть общественности того времени, во-вторых, создавая образы «идеальных» героинь, И. Тургенев, И. Гончаров, Н. Чернышевский не лишали их женской привлекательности, в-третьих, и это главное, феминистское движение в России связывается с идеей равноправия женщины, а не подчинения ее жизни государственной целесообразности: «Чем дальше катилось вперед колесо истории, тем более привычными становились когда-то новые идеи. Изменения жизни превратили русскую женщину в равного мужчине члена общества. Но в произведениях русских писателей сохранились бесконечно привлекательные образы первых русских эмансипированных женщин на заре реформ русской общественной жизни»¹⁹.

Как уже говорилось выше, в советскую эпоху ядром новой формулы счастья стала необходимость «любви к дальнему», а не «любви к ближнему», что в принципе противоречит женской природе и что породило в литературе советской эпохи ряд женских образов, ранее невысказанных для русской литературы.

Прежде всего женщина, соответствующая новому идеалу, должна быть максимально бесполой (вспомним, как эту новацию моментально «ухватил» М. Булгаков: «Во-первых, – перебил и его Филипп Филиппович, – Вы мужчина или женщина? – Какая разница, товарищ?»)²⁰. Героиня 1920–1930-х годов нарочито плохо одета или одета по-мужски (кожанка, куртка, сапоги, папаха, кепка). Она овладевает мужскими профессиями: комиссар, летчица, инженер, геолог, метро-строевка, позже (в 1940–1950-х годах) – председатель колхоза, секретарь райкома и т. д. Женщина становится другом, скорее – товарищем по борьбе, что во многом и определило особую целомудренность советской литературы, порождаемой не ее духовностью (как было в русской литературе XIX века), но ее предельной идеологической насыщенностью. Установка на «любовь к дальнему», но не «ближнему» (к идее, но не человеку) существенно и сущностно изменила не только статус (товарищ, а не возлюбленная), но и функцию идеальной женщины в новом мире. Ее предназначение осуществлялось в парадигме «долг–труд–общество», а не в традиционной парадигме «любовь–дом–семья».

Нередко ситуация выбора между любовью и долгом, домом и работой, семьей и обществом становилась основой конфликта произведения («Цемент» Ф. Гладкова, «Сорок первый» Б. Лавренева, «Любовь Яровая» К. Тренева). Так, только отдав мужа на верную смерть, героиня треновской пьесы говорит комиссару Кошкину: «...Я только с нынешнего дня ваш верный товарищ»²¹. Чудовищный с точки зрения традиционной морали поступок Даши Чумаловой (она отдает дочь в детдом, чтобы работать в женсовете, и ребенок умирает) окрашен положительной авторской оценкой, поскольку героиня оказалась способной на жертву ради общественного служения (роман «Цемент»).

Названные произведения ныне ощущаются как сакральные тексты соцреалистической литературы. В течение десятилетий усилиями официальной критики, при помощи ставших популярными кино- и театральными версиями выработался устойчивый стереотип восприятия образов главных героинь.

Однако непредвзятое прочтение многих произведений советской эпохи дает возможность говорить о своеобразной драме социального и культурного эксперимента. С точки зрения психологии художественного творчества имеет смысл обозначить тот конфликт, который разворачивается на площадке одного текста, конфликт между автором-идеологом и автором-художником.

В «Цементе» этого противостояния нет, авторская позиция в нем абсолютно однозначна, в результате перед нами – голые схемы, порой провоцирующие на пародийное восприятие текста. Даша Чумалова, отказывая своему мужу после трехлетней разлуки в интимной близости, многократно объясняет ему некоторую необычность своего поведения: «Ах, Глеб... Ах, товарищ! Совсем, совсем стал другой – новый... и родной и чужой»; «Ты во мне, Глеб, и человека не видишь. Почему ты не чувствуешь во мне товарища?». На замечание мужа: «Мне сейчас баба нужнее, чем человек», жена гордо отвечает: «Я партийка, Глеб. Не забывай этого». Героиня вся в делах: «Завтра опять командировка в деревню. Кругом – бандиты, нападения...». Дом стал «потухшим очагом»: «заброшенная комната с пыльным окном, с немывтым полом», она становится и для Глеба, и для Даши «чужой и душевной». Но героиня «и обедать привыкла в столовой Нарпита», ведь она «свободная советская гражданка»²².

В противостоянии дома и бездомья, пола и идеи, мужа и жены автор «Цемент» полностью на стороне героини: «...не в бабьих за-

ботах проснулся и окреп ее характер – от артельного духа, от огненных лет, от суровых испытаний и непосильной женской свободы»²³. Любопытно, что романная интрига «Цемент» неувлочно напоминает традиционный сюжет любовных дамских романов: героиня отказывает своему возлюбленному до тех пор, пока он не признает ее суверенности как личности.

Авторская позиция в пьесе «Любовь Яровая» несколько сложнее. Безусловно, она однозначна, когда речь идет о главном конфликте: выбор героини между любовью к мужу и любовью к той революционной идее, которую он ей некогда и внушил. Интереснее иная линия: учительница Любовь Яровая и «машинистка из бывших» Панова. Характерно, что именно это сопоставление/противостояние акцентировалось в фильме 1970-х годов, в котором роль Яровой исполняла Инна Чурикова, Пановой – Алла Демидова (Ярового – Василий Лановой, комиссара Кошкина – Василий Шукшин).

Панова – единственный персонаж пьесы, который пытается разобраться в происходящем. Она не может принять ни правду красных, ни правду белых, апеллируя к вечным ценностям. Характерен диалог Пановой и Яровой:

Панова. За что у вас, товарищ Яровая, ко мне такое отношение?

Яровая. Я не товарищ вам.

Панова. Мы обе солдатские вдовы, живущие своим трудом: будто бы товарищи, и даже вдвойне.

Яровая. Видно, не все вдовы – товарищи²⁴.

Мысли и поведение Пановой весьма разумны, и порой ее монологи звучат много убедительнее, нежели демагогические декларации Яровой: «Я много видела. Я видела культуру в Европе и в России, и вижу, что значит растоптать хамским сапогом в один миг то, что создавалось веками». Яровая отвечает: «Значит, не годится то, что создавалось веками, если его так легко можно растоптать»²⁵. (Мы знаем, что культуру «растоптать» весьма легко. Об этом и «Окаянные дни» Ивана Бунина, и «Несвоевременные мысли» Максима Горького.)

Возможно, К. Тренев испугался недвусмысленной силы образа «бывшей машинистки» (так нередко случалось в истории советской литературы, некоторые художники переписывали свои произведения 1920-х годов, подвергая их автоцензуре). Тренев поступил несколько иначе: он создал автокомментарий, указывающий, как надо ставить пьесу, и в этих рекомендациях автор дает множество негативных ха-

рактистик созданному им образу Пановой: «она готова рискнуть даже собственной шкурой, лишь бы как-нибудь навредить ненавистным ей красным»; Панова, «забронированная ненавистью»; «отъезжающая Панова выпускает на нее весь яд своей змеиной ненависти»; «одержимая ненавистью и к белым, и к красным, сильно выпившая Панова решила отомстить и тем, и другим»²⁶.

Талантливо и изящно написана повесть Б. Лавренева «Сорок первый». Необычна ее атмосфера горькой иронии, бесспорно связанная с авторским отношением к главной героине, которую «приняли красногвардейкой, на равных с прочими правах, но взяли подписку об отказе от бабьего образа жизни и, между прочим, деторождения до окончательной победы труда над капиталом»²⁷. Марютка трогательно смешна, сочиняя безграмотные стихи, которые пишутся «от сердца, с простоты», но она и страшна в своей «нахлобученной на лоб туркменской папaxe», когда «прищуриваясь, облизывала губы и не спеша вела стволом. Бухал выстрел, всегда без промаха. Она опускала винтовку и говорила каждый раз: Тридцать девятый, рыба холера. Сороковой, рыба холера»²⁸.

Рассматривая революцию как столкновение двух культур, вернее, как существование «на культурную ренту» (выражение Осипа Мандельштама) и стихийное стремление к социальной справедливости, Борис Лавренев совместно с поручиком Говорухой-Отроком пытается соотнести тип новой женщины, рожденной революцией, с традиционным социокультурным рядом. Девушка – барышня – женщина – Марютка – Машенька – жена, даже «сполошенная наседка», вплоть до «дура ты моя дорогая». Или: атаман разбойничий, царица амазонская, Пятница. Но героини говорят на разных языках: «Никак рехнулся?.. Не пятница – среда сегодня»²⁹. Логика художественного развития повести свидетельствует о нарастании трагизма. Аквамариновые глаза поручика, заставившие Марютку по-бабьи запричитывать: «Синеглазенький мой», в финале описаны натуралистически жестоко: «В воде, на розовой нити нерва, колыхался выбитый из орбиты глаз. Синий, как море, шарик смотрел на нее недоуменно-жалостно»³⁰.

Но автор все же выводит себя из-под удара. На протяжении всей повести Лавреневым ведется тонкий диалог с романом Д. Дефо «Робинзон Крузо»: в частности, к каждой главе он дает авторское изложение предстоящих событий. К последней, десятой, оно такое: «Поручик Говоруха-Отрок слышит грохот погибающей планеты, а автор слагает с себя ответственность за развязку»³¹.

А. Платонов, пожалуй, единственный писатель тех лет, который открыто перевел образ «новой» женщины из героического в трагический план. Москва Ивановна Честнова (неоконченный роман «Счастливая Москва») – один из самых парадоксальных образов литературы советской эпохи. Самоопределение героини «Я не дочь, я сирота» многократно поддерживается авторскими характеристиками: «с уснувшей душой, не помня ни людей, ни пространства», «одинокая и страшная», «пустая и усталая»³². Внутренняя пустота, сиротство, бездомность, безытичность странным образом сочетаются с активной общественной жизнью героини; физическое уродство (Москва потеряла ногу в результате неудачного прыжка с парашютом) – с таинственной и безусловной сексуальностью (точно подметил С. Зальпигин, что «она не только советская Джоконда, но и советская Лолита»³³).

По замыслу нового общества Москва Честнова – представительница иного поколения, которому уже даровано «математически безошибочное счастье» (Евг. Замятин), но героиня не только несчастна сама, но несет несчастье всем, кто ее окружает. Глобальная противостественность «счастливой Москвы» во многом создает ту ауру «философского бешенства» (И. Бродский), которой отмечен этот роман А. Платонова.

Повторим, культивирование образа идеальной советской женщины, происходившее во второй трети XX века не только в литературе, но и в других видах искусства (показательны в этом смысле и кинофильм «Цирк», и знаменитая мухинская скульптура «Рабочий и колхозница»), имеет мало общего с общеевропейским художественным изображением процесса эмансипации, поскольку в данном случае речь идет не о равноправии, хотя этот лозунг активно эксплуатировался, но о подчинении женщины законам и интересам нового общества.

Как следствие сущностного изменения таких понятий, как счастье, идеал, предназначение человека в этом мире, меняется и смысловое наполнение понятия любви. В этом смысле весьма показательна одна из ключевых фигур поэзии советской эпохи – фигура А. Твардовского.

Столь традиционная для поэзии тема, как тема любви, на первый взгляд кажется неуместной по отношению к творчеству А. Т. Твардовского. Исследователи поэзии советской эпохи с молчаливого согласия обходили этот пробел в художественном мире поэта, акцентируя иные его сильные стороны: приверженность эпохе, «дням

и далям» своей страны. Напротив, в элитарно-интеллигентской версии полное отсутствие в поэзии Твардовского одной из вечных тем искусства было еще одним знаком некой ущербности его таланта. Действительно, абсолютно разные, но одинаково не ориентированные на любовную лирику поэты, как Державин и Заболоцкий, на склоне лет пришли – один к «Анакреонтическим песням», другой к лирическому циклу «Последняя любовь». Не оправдались надежды твардовсковедов на архивные публикации, которые еще раз подтвердили, что любовной лирики в творчестве А. Твардовского не было и скорее всего и не могло быть.

Необходимо сразу же сказать о том, что поэтический мир Твардовского – преимущественно мужской мир. В «Сельской хронике» и «Стране Муравии» женские образы появляются редко и функциональность их четко определена. Во-первых, они должны символизировать новую женскую судьбу («Подруги», «Полина», «Мать и дочь»), соотнесенную с общественным служением: «Над великой русскою равниной, / Над простором нив, лесов и вод / Летчица по имени Полина, / Совершила славный перелет»³⁴. В этой ипостаси женщина выступает как «дорогой наш товарищ и друг»³⁵. Во-вторых, в таких стихотворениях, как «Счастливая, одна из всех сестер...», «С одной красой пришла ты в мужний дом...», решенных в элегической некрасовской манере, несчастная женская доля является своеобразным отблеском дореволюционного несправедливого устройства мира с его уже обветшалыми ценностями.

В. И. Тюпа, относящий все творчество Твардовского к социалистическому реализму, вообще склонен считать, что «любовная лирика в соцреалистической художественной системе выглядит своего рода рудиментарным образованием»³⁶, поскольку доминантной в этом методе становится любовь к сверхсубъекту.

Однако в годы войны А. Твардовский ощутил «освобождение от страха» и от «мертвой буквы закона» (Б. Пастернак), в результате чего был снят «запрет на мысли» (выражение А. Твардовского) и существенным образом изменена его индивидуальная парадигма художественности. Если в тридцатые годы поэт вел явственный диалог с каноном соцреализма, то в сороковые начинается его открытый диалог с традиционной классической литературой. Но в разработке темы любви поэт обращается не к поэзии или психологическому роману XIX века. Ему абсолютно чуждо восприятие любви как «поединка

рокового». Он обращается не к рефлектирующему сознанию XIX века, но к устойчивым ценностям сознания народного. Для Твардовского тема любви сопряжена с такими понятиями, как семья, дом, быт, повседневье. Так возникает образ Анны Сивцовой в «Доме у дороги», «поэме-падчерице» (выражение Твардовского, который имел в виду ее восприятие официальной критикой) среди его поэм. Отношения Анны и Андрея целомудренны и страстны одновременно:

Любила – взгляд не оброни
Никто, одна любила.
Любила так, что от родни,
От матери отбила.

Пускай не девичья пора,
Но от любви на диво –
В речах остра,
В делах быстра,
Как змейка вся ходила³⁷.

Твардовский напрямую связывает истинную любовь с народным ладом жизни, порядком, домашней красотой быта, воспитанием детей, в котором главное достоинство женщины – достоинство хозяйки, охраняющей семейный очаг:

В дому – какое ни житье –
Детишки, печь, корыто –
Еще не видел он ее
Нечесаной, немьгой.

И весь она держала дом
В опрятности тревожной.
Считая, может, что на том
Любовь навек надежней³⁸.

Конечно, не случайно Твардовский обращается к несвойственной ему теме в годы, катастрофичные для нации. Для поэта-государственника посягательство на святыню Дома – еще один из сильнейших нравственных и художественных приемов изображения народной трагедии – войны, которая попыталась разрушить основу самой жизни: «И та любовь была сильна / Такою властной силой, / Что разлучить одна война / Могла. / И разлучила»³⁹.

Кажется совершенно естественным, что поздний Твардовский не возвращался к теме любви. Его интересовало не живое практи-

ческое восприятие жизни, но осмысление философских проблем бытия: «жесткие сроки» существования человека, да и самой природы, смысл человеческой жизни, возможности преодоления неминуемой смерти, сила или бессилие поэтического слова, соотношения мига и вечности в существовании человека в этом мире. Однако как главный редактор «Нового мира» он предоставлял страницы своего журнала произведениям, затрагивающим вопросы приватной жизни человека, и особенно тем авторам, которые открыто возвращались к традициям русской классики.

Безусловно, ослабление идеологической цензуры в период «оттепели» позволило советским писателям иначе взглянуть на образ и судьбу современной русской женщины. Опираясь на гуманистические и религиозно-нравственные традиции классической литературы, писатели-шестидесятники попытались разрушить клишированное представление об идеальной женщине как женщине общественной. С одной стороны, это приводит к снятию конфликта в творческом сознании художника (конфликта между аксиологическим и изобразительным дискурсом), с другой, позволяет обнаружить реальный трагизм в положении русской женщины, ввести ее в типологический ряд положительных героев русской литературы, вернуть литературе категорию русского национального характера в традиционной форме.

Приоритет здесь принадлежит А. И. Солженицыну. В рассказе «Матренин двор», опубликованном в «Новом мире» (первоначальный вариант заглавия «Не стоит село без праведника», 1959), писатель намеренно обращается к лесковской традиции в понимании праведничества, когда в финале цитирует ту же народную пословицу, что и Лесков в предисловии к своему циклу «Праведники». У Лескова читаем: «Если без трех праведных, по народному верованию, не стоит ни один город, то как же устоять целой земле»⁴⁰; у Солженицына: «Все мы жили рядом с ней и не поняли, что есть она тот самый праведник, без которого, по пословице, не стоит село. Ни город. Ни вся земля наша»⁴¹.

Не только в общей направленности, но и в частностях заметна безусловная ориентация современного писателя на классический опыт. В свое время Лесков находил «живые и привлекательные личности» в «сферах самых обыкновенных, где, кажется, ничего особенного ожидать было невозможно»⁴². Так же непритязательны, просты обстановка, порядок жизни, занятия Матрены Васильевны. Изба

Матрены «с четырьмя оконцами в ряд на холодную некрасную сторону» «была уставлена по табуретам и лавкам – горшками и кадками с фикусами». Вставала Матрена в четыре-пять утра, и весь день проходил у нее в хлопотах: стряпня, уборка по хозяйству, «добычка» торфа, «сенца для единственной своей грязно-белой козы», «сбор старых пеньков, вывороченных трактором на болоте», брусники, «намачиваемой на зиму в четвертях», копка «картови», «беготня по пенсионному делу»⁴³. Жизнь героини одинокая, трудная, что постоянно подчеркивает автор («...жила теперь одинокая женщина лет шестидесяти»; фикусы «заполняли одиночество хозяйки»; «...была она одинокая кругом»⁴⁴), но это не лишает ее доброты, благорасположенности к людям, потому и улыбка у нее всегда то лучезарная, то просветленная, то добрая. В традициях народных праведников в Матрене присутствует полное согласие ума и сердца, основанное на чувстве единения с людьми, верности себе и обычаям: «Видно, привлекало ее изобразить себя в старине.... У тех людей всегда лица хороши, кто в ладах с совестью своей»⁴⁵. Необходимо отметить и особую форму религиозности героини. В свое время уже обращали внимание на приобщенность лесковского праведника к «подспудной» духовно-практической культуре русского народа⁴⁶. Так и Матрена: верила истово, но была скорее язычница, суеверна, никогда не молилась, но всякое дело начинала «с Богом». Однако был «святой угол в чистой избе и иконка Николая Угодника в кухоньке», «а грехов у нее было меньше, чем у ее колченогой кошки. Та – мышей душила»⁴⁷. Для праведницы религиозная вера – не обряд, а подспорье в практических делах. Потребность делать добро людям у Матрены сопровождается, как у многих лесковских героев, полной беззаботливостью о себе. Она безотказно, бросая свои дела, шла помогать соседям во время пахоты огорода, уборки картофеля или прочих работ. Но «не берет она денег»⁴⁸, хотя не получала ни пенсии, ни зарплаты в колхозе, работая за трудодни. Скромность, бескорыстность, незаметность Матрены не понимают, не ценят должным образом окружающие. Так, после трагической гибели героини золовка отзывается о ней неодобрительно, недоброжелательно, «с презрительным сожалением»: «...и нечистоплотная она была; и за обзаводом не гналась; и не бережная; и даже поросенка не держала... и, глупая, помогала чужим людям бесплатно»⁴⁹. Солженицын показал драму общественной невосприимчивости современного праведничества («Все мы жили рядом с ней и не поня-

ли, что она тот самый праведник»⁵⁰), но тем не менее художник-оппозиционер попытался сломать советский стереотип в восприятии идеальной женщины, положив начало новому (а точнее, планомерно вытравленному из нашего сознания) пониманию русского национального характера.

Писатели-шестидесятники, в первую очередь те, кого принято называть «деревенщиками», продолжили процесс возвращения нравственных ценностей и координат в изображении русского человека.

Ограничимся одним конкретным примером: сопоставим очерк Н. С. Лескова «Однодум» из упоминавшегося уже цикла «Праведники» и рассказ В. М. Шукшина «Штрихи к портрету». В них много поразительных параллелей, источник которых – нечто общее в структуре и авторской оценке национального характера. И для Лескова, и для Шукшина герой не совсем обычен, ибо «идеологизирован». И там и тут доминанта характера – идея правильной жизни. Для Александра Афанасьевича Рыжова («Однодум») – это идея жизни по-божески («Развитие Рыжова было уже совершенно закончено, и наступало время деятельности, в которой он мог приложить правила, созданные им себе на библейском грунте»⁵¹). Для Николая Николаевича Князева – идея «целесообразного государства» (так называется первая глава его размышлений⁵²). Сходен путь формирования подобных характеров. Оба необразованны, дошли до своей идеи сами благодаря «породе и природе». Тяжелый труд с детства не убил в них способность мыслить и интереса к чтению. У Рыжова с детства была «складка... философская»⁵³. «Проблески философского сознания наблюдались у меня с самого детства»⁵⁴, – писал о себе Князев. Как результат – выбор для себя соответствующего жизненного примера (Иисус Христос для Рыжова, Спиноза для Князева) и потребность поделиться своими мыслями: Рыжов пишет своего «Однодума», навеянного чтением Библии, Князев – трактат «О государстве». Идеи героев внешне различны: религиозная, православная – у Рыжова, государственная – у Князева, но внутренне они схожи, ибо представляют мир в виде некоего упорядоченного целого. В одном случае – целесообразное государство через «пульт управления» организует жизнь каждого отдельного человека, в другом – жизнь человека организует «единый», «учредитель и хозяин всего сущего»⁵⁵, то есть Бог. Обе идеи оказываются чуждыми окружающим, не совпадают ни с официальным православием, ни с официальной государственностью

и подвергаются «едким гонениям» как масонство, ересь, враждебная пропаганда, глупость, бред. Оба героя оказываются в конфликте с обществом. Оценки, которыми устаиваются герои произведений, как бы вбирают два полюса отношений к данному характеру: от самого резкого неприятия до глубокого уважения. Поэтому Рыжов – еретик, «такой-некий-этакой», дурак, юродивый, удивительный человек, *чудак*; Князев – идиот, дубина, странный человек, *чудик*. И Лескову, и Шукшину важно подчеркнуть, что находятся люди, способные по достоинству оценить и жизнь, и суждения их героев (губернатор Ланской пожаловал Рыжову владимирский крест, начальник милиции задумался и решил взять тетрадки Князева домой почитать).

Таким образом, даже беглый взгляд на типологию героя русской литературы двух веков позволяет сделать вывод о значимости для филологической мысли проблемы единства и дискретности в развитии отечественной словесности, а шире – проблемы идентификации русского национального самосознания.

Русский писатель: тип творческого поведения

Крупная личность в искусстве осуществляется во времени не только своими творениями, но и «продолжительными уроками» творческого поведения, особенностями характера, манерой общения с людьми, типом взаимоотношения с властью – всем тем, что составляет житейское и житийное поле художника. Факты духовной биографии чаще всего становятся фактами художественной, эстетической значимости, проявляя себя в творении. Но те же факты могут быть осмыслены «соседями по времени» (Ю. Трифонов), осмыслены с учетом иного индивидуального опыта, иной – порой противоположной – этико-эстетической системы координат. «Скращение судеб» художника и его современников может дать новый, подчас неожиданный результат, касающийся уточнения таких вопросов, как особенности диалога писателя со временем и с самим собой, что находит прямую, а иногда и потаенную, не сразу считываемую реализацию в тексте; характерологические черты литературной ситуации определенных периодов историко-литературного процесса; типы творческого поведения⁵⁶ и этико-эстетический дискурс эпохи.

Акцентированный интерес к личности писателя – общая тенденция литературоведения конца XX века, касающаяся как «классиков советской литературы», так и опальных художников, спровоцирован-

ная, во-первых, культивируемой в советскую эпоху подменой живого облика писателя его «мраморным двойником» (Ю. Лотман), во-вторых, мощным потоком публикаций ранее закрытых материалов разного характера, в том числе воспоминаний и документов.

Основным критико-публицистическим сюжетом работ, посвященных гражданскому, литературному и даже бытовому поведению художников XX века, стал сюжет столкновения-сопоставления стилей поведения писателей, вошедших в пространство советской ментальности и отторгнувших оную. Тоталитарному мышлению, от которого так трудно избавиться, свойственно оперирование понятиями контрастными: друг–враг, наши–чужие, черное–белое, оно не знает полутонов, оно привыкло к жесткой идеологической позиции (если даже идеологические ориентиры противонаправлены). В статье с характерным названием «Поминки по советской литературе» читаем: «Башня не из слоновой кости, а из костей российских писателей была возведена не на совокупности компромиссов, а на диктате социального заказа, требовавшего от литературы не столько верного, сколько слепого служения генеральной линии, зигзагообразность которой выглядела как дьявольская насмешка над самыми проверенными, как испытание уже не твердости убеждений, а человеческой натуры на подлость. Советская литература есть порождение соцреалистической концепции, помноженной на слабость человеческой личности писателя, мечтающего о куске хлеба, славе и статус-кво с властями, помазанниками если не божества, то вселенской идеи»⁵⁷.

Сопоставительный анализ творческого поведения и этического самоопределения двух ключевых для данной работы фигур – А. Твардовского и А. Солженицына – обнаруживает, сколь реальность богаче и сложнее уже утвердившихся схем.

Основной вопрос, который прямо или подспудно звучит во всех мемуарах и критических работах последних лет, посвященных Твардовскому, по иронии судьбы оказывается абсолютно тем же, что задавали критики сороковых годов по поводу его героя: кто он, Твардовский? Русский *советский* поэт или *русский* поэт «всех войн и всех времен»? От решения этого вопроса зависит все – вплоть до портретной характеристики героя воспоминаний. Так, общим местом воспоминаний о Твардовском стало описание особой, останавливающей внимание пронзительной голубизны его глаз: «Высокий, стройный сельский юноша, “загорьевский парень”, красивый красотой некото-

рых деревенских гармонистов и вместе с тем еще чем-то большим и необычным. Ясно-голубоглазый, с открытым лицом, часто освещавшимся такой же ясной, доверчивой, даже простодушной и вместе с тем одухотворенной улыбкой»⁵⁸; «Белая голубизна его глаз была первым заметным его признаком, его отличием. Таких глаз не приходилось видеть»⁵⁹; «Я увидел высокого красивого человека с голубыми, по-детски чистыми глазами. В нем угадывался волевой, твердый характер, который, к сожалению, не всегда дается талантливым людям»⁶⁰; «Главным было лицо, очень сдержанное, округлое, русское, с живыми серо-голубыми глазами и мягкой, словно смущенной улыбкой»⁶¹; «Брови нависли над глазами, а они цветом и холодностью своею сущий лед»⁶²; «... Большоголовый и светловолосый, с открытыми бледно-голубыми глазами, строгими, но простыми повадками, тихим, то низким, то высоким голосом и радующей душу улыбкой, еще больше раскрывавшей его глаза и собравшей потную линейку на лбу»⁶³; «Действительно белое лицо, не холеное: по нему прошло уже так много не замеченных мною сразу морщин, что оно казалось старше глаз – ясных и хватких»⁶⁴; «Он был очень хорош собой, белокурый, с ясными голубыми глазами»⁶⁵; «... чуть откинута вверх голова Твардовского, мягкое, округлое лицо, поредевшая прядка волос на лбу и широко открытые голубые глаза»⁶⁶.

Нетрудно заметить, что для мемуаристов цвет глаз Твардовского несет особую, порой многозначную семантику. Это знак русскости, причем русскости в ее крестьянском варианте: «Когда я в первый раз увидел его, – вспоминает друг ранней юности поэта, – он показался мне наивным мальчиком, таким белокурым пастушком со вздернутым носом»⁶⁷. Пастушеское детство, голубоглазое детство, босоногое детство – ассоциативный ряд, восходящий к традиционному представлению об архетипе русского крестьянина. Неслучайна удачная фраза, сказанная кем-то о Твардовском и воспроизведенная О. Веррейским: «Помесь красной девицы с добрым молодцем»⁶⁸, также апеллирующая к традиционным представлениям о русской красоте. Одновременно голубизна глаз Твардовского – это и знак доброты, открытости, детскости, незащищенности.

Но для некоторых цвет глаз Твардовского был иной – белый. Белый – как знак пустоты, вымороченности: «“Чудь белоглазая” называл его начитанный в летописях Асеев. И действительно, у Твардовского были совершенно белые глаза. На круглом женском лице, наверное красивом»⁶⁹.

Белый – как знак победы чиновника над человеком: «Когда он говорил подобные фразы, его глаза холодели, даже белели, и это было совсем новое лицо, уже нисколько не детское»⁷⁰.

Белый – как знак слома, ярости (*белая ненависть, белое бешенство* и т. д.): «Как я понимаю работу, ему нужно было быть трезвым до конца, но гостеприимство требовало поставить к обеду и коньяк, и водку. От этого он быстро потерял выдержку, глаза его стали бешеноватые, белые, и вырывалась потребность громко выговариваться»⁷¹. Точный и тонкий в своих наблюдениях В. Лакшин в описании последних месяцев жизни А. Твардовского сумел разглядеть «замыкание круга», возвращение к истокам перед смертным часом: «В последнее лето в глазах Твардовского появилась особая печаль. “В деревне говорят: задумываться стал. Вот и я стал задумываться”, – горько пошутил он однажды. <...> Он был тих, слаб и светел, как ребенок, а выцветшие глаза его – доверчивы и несчастны»⁷².

Об этой же мудрой и одновременно беспомощной, но и терпеливой, идущей от народной этики, несуетной покорности перед лицом смерти пишет К. Ваншенкин:

Ушла за дальний круг
Медлительная властность.
И проступила вдруг
Беспомощная ясность
Незамутненных глаз⁷³.

Итак, «чудь белоглазая» (холодный взгляд литературного сановника) – и ясная голубизна по-детски распахнутых глаз. Конфликтность восприятия облика А. Твардовского, его двойственность продолжается и при описании манеры поведения поэта, его способа общения, разговора с людьми, друзьями и врагами, приятелями и «начальством». В данном случае все мемуаристы единодушны в одном: Твардовский не только не терпел никакой фамильярности в отношениях, малейшего намека на панибратство, но сумел создать некую всеми хорошо ощущаемую черту, за которую переходить не разрешалось никому.

Отгороженность, неприступность, монументальность, сановность, вельможность – частые определения манеры поведения Твардовского. Но вновь это своеобразное «поле отталкивания», которое создал вокруг себя А. Твардовский, объясняется по-разному.

Для Солженицына одиночество Твардовского – своеобразный знак уродства литературного советского быта, подчинения ему и одновременно борения крупной личности с ним. Автору «Очерков литературной жизни» чрезвычайно важно заострить основную мысль: в лице Твардовского и его, Солженицына, лице столкнулись две литературы – советская и русская, поэтому и не могла сложиться их дружба, которой, по мнению Солженицына, Твардовский надеялся преодолеть свое одиночество.

И вновь именно В. Лакшин, почитавший А. Твардовского «вторым своим отцом»⁷⁴, точно вскрыл причины известной сдержанности, величавого спокойствия, которые воспринимались людьми, близко Твардовского не знавшими, и как монументальность, сановитость. Твардовский сознательно «очень следил за своим поведением и речью – как человек застенчивый, ставший по судьбе общественным и на виду, то есть со множеством людей пересекавшийся: ничего лишнего, нет слов пустых – и это сообщало ему величавость»⁷⁵. И «врожденный такт и почти аристократическая воспитанность» Твардовского, оцениваемая порой как проявление официозного поведения советского поэта, восходят, по Лакшину, к совершенно иным истокам: «Сын смоленского крестьянина, он свято чтит все формы, обычаи и понятия вежливости. В том, как он здоровался, как прощался, учтиво склоняя голову набок, глядя в глаза собеседнику и протягивая с легкой улыбкой широкую ладонь, была какая-то даже чуть церемонная уважительность»⁷⁶.

Именно в крестьянском укладе жизни, воспитавшем А. Твардовского, усматривает истоки характерологических черт поведения поэта и М. Алигер: «И еще запомнилась особенная чистота, опрятность всего его облика. Не городская какая-то опрятность, – так опрятны бывают только крестьянские дети, вымытые и прибранные к празднику, так бывает опрятен дышащий особенной свежестью и чистотой крестьянский дом отменной хозяйки. Он был очень хорош собой – эдакий добрый молодец из русской сказки, очень спокоен, лишен всякой суетности. Скорее он был застенчив, но если иных застенчивость заставляет суетиться, то его она делала только сдержаннее и достойнее»⁷⁷.

Глубокое чувство внутреннего достоинства, врожденное чувство меры в общении с людьми, по мнению близко знавших Твардовского, руководили им, а отнюдь не плебейская гордыня новой элиты.

Думается, сложность, противоречивость характера и поведения А. Твардовского объясняется не столько противостоянием в его жизни «русских корней» и «советского образа жизни», но и известной противоречивостью русского характера, о которой так много писали в начале XX века и художники (от Бунина до Горького), и философы (от Бердяева до Лосского), предвидя катастрофичность судьбы России в нашем столетии. Более того, восприятие личности, творчества, общественной, редакторской деятельности А. Твардовского было осложнено принадлежностью его к весьма непопулярному в России типу художника – типу поэта-государственника.

Пожалуй, из современников только Ф. Абрамов точно понял эту особенность мировоззренческой установки А. Твардовского – ее государственный, державный масштаб: «Твардовский – государственник. Это наложило свой отпечаток на все и, уж конечно, на характер его критики. Помогает ли государству, народу... Это иногда сдерживало его, заставляло идти на компромиссы больше, чем это было желательно. Затем государственность и в том, что он член советского парламента, сам у руля государственного...»⁷⁸.

В воспоминаниях современников зафиксирована знаменитая фраза А. Твардовского, которую он произносил в исключительных случаях: «Не забывайте, я – член правительства».

При перечислении имен, сопоставимых с именем Твардовского, – Пушкин, Некрасов, Толстой, Горький, – Ф. Абрамов, может быть, не назвал главного имени в этом ряду – имени Г. Державина. Между тем типологическое сходство характера, судьбы, особенностей поэтического языка – «тяжелая лира» – удивительно. Тому подтверждение – художественная интерпретация жизни и творчества поэта эпохи Екатерины, данная в книге «Державин» В. Ходасевичем. Поэт, критик, литературовед, мемуарист, прозаик, В. Ходасевич при воссоздании биографий, характеров, судеб деятелей русской словесности был одержим идеей правды, истины, ведущей к ломке сложившихся мнений. В соответствии со своей задачей автор пишет Державина со всеми его достоинствами и слабостями и заставляет читателя признать и полюбить своего героя таким, каков он есть.

Но книга решает задачу неизмеримо больше поставленной. При всей сосредоточенности на одной судьбе, насыщенности фактологией, тончайшей стилизацией под слог описываемой эпохи «Державин» – это размышление о русской поэзии, поэтах и русской власти, о вариан-

тах их взаимопересечения, формах отношений. И здесь Ходасевич не только корректирует хрестоматийное представление об авторе «Фелиць», но обращает внимание на тот тип связи *художник–власть*, который никогда не был по разным причинам популярен в России. Художник должен быть раскольников, еретиком, оппозиционером. Такой образ актуализируется в XX веке в связи с раскрепощением художнического самосознания и одновременным ужесточением власти: «Главное в том, что настоящая литература может быть только там, где ее делают не исполнительные и благонадежные чиновники, а безумцы, отшельники, еретики, мечтатели, бунтари, скептики»⁷⁹, – пишет в своей знаменитой статье Е. Замятин.

Об этом же не менее жестко и определенно – О. Мандельштам: «Чем была матушка филология и чем стала... Была вся кровь, вся нетерпимость, а стала пся крев, стала всетерпимость...»⁸⁰. В «литературной страничке» «Четвертой прозы» О. Мандельштам выносит окончательный приговор писателям, пошедшим на соглашение с властью: «Все произведения мировой литературы я делю на разрешенные и написанные без разрешения. Первые – это мразь, вторые – ворованный воздух. Писателям, которые пишут заранее разрешенные вещи, я хочу плевать в лицо, хочу бить их палкой по голове. <...> Этим писателям я запретил бы вступать в брак и иметь детей – ведь дети должны за нас продолжить, за нас главнейшее досказать – в то время как отцы проданы рябому черту на три поколения вперед»⁸¹.

«Роковое свойство» российской интеллигенции – бескомпромиссно-требовательное отношение к литературе – сродни ее отношению к философии, о чем весьма точно писал Н. Бердяев: «Русская история создала интеллигенцию с таким душевным укладом, которому противен был объективизм и универсализм, при котором не могло быть настоящей любви к объективной вселенской истине и ценности. К объективным идеям, к универсальным нормам русская интеллигенция относилась недоверчиво, так как предполагала, что подобные идеи и нормы помешают бороться и служить “народу”, благо которого ставилось выше вселенской истины и добра»⁸².

А. С. Пушкин предостерегал от обманчивой легкости противопоставления *одобренной литературы* и словесности, которая не «носит на себе печати рабского унижения»: «*Одобрения у нас нет – и слава Богу!*» (здесь и далее выделено автором. – Т. С., А. П.) отчего же нет? Державин, Дмитриев были в *одобрение* сделаны министрами. Век

Екатерины – век одобрений; от этого он еще не ниже другого. Карамзин, кажется, одобрен; Жуковский тоже не может жаловаться, Крылов также. Гнедич в тишине кабинета совершает свой подвиг; посмотрим, когда появится его Гомер. Из неодобренных вижу только себя да Баратынского – и не говорю: слава Богу! <...> Шекспир лучшие свои комедии написал *по заказу* Елизаветы. Мольер был камердинером Людовика; бессмертный “Тартюф”, плод самого сильного напряжения комического гения, обязан бытием своим заступничеству монарха; Вольтер *лучшую* свою поэму писал под покровительством Фредерика ... Державину покровительствовали три царя...»⁸³. По Пушкину, можно быть *одобренным и независимым* одновременно: «С Державиным умолкнул голос лести – а как он льстил?

О вспомни, как в том восхищенье
Пороча, я тебя хвалил:
Смотри, я рек, триумф минуту,
А добродетель век живет.

Прочти послание к Александру (Жуковского 1815 года). Вот как русский поэт говорит русскому царю»⁸⁴.

Писатель XX века, Вл. Ходасевич чутко уловил причины некоего отталкивания от имени Державина: участие в подавлении восстания Емельяна Пугачева, сановная карьера, министерство, особая приближенность к царям, служба на государственном поприще и ... русский поэт. Пользуясь методом «психологических расшифровок», Ходасевич показал, что у Державина была своя мера вещей, своя «вселенская истина», которой должны были подчиняться и поэт, и царь, и народ. Этой универсальной ценностью был Закон. Неожиданность, нетрадиционность мысли Ходасевича в том, что, размышляя над судьбой Державина, он приходит к выводу: миссия поэта-государственника в России столь же драматична, сложна, как и миссия поэта-бунтаря, еретика, оппозиционера. Беда в том, что Закон никогда не был уважаем ни русской властью, ни русским народом. Поэт-государственник, последовательный поборник Закона, вызывает негодование с обеих сторон: и со стороны власти, поскольку он всегда стремится «истину царям с улыбкой говорить», и со стороны «передовой части общества», считающей себя защитником народа от произвола властей, которым служит поэт. Эта ситуация очень занимает Ходасевича, поскольку она выявляет важнейшие черты не только характера, но и дарования Державина. Причем образ поэта-государственника

Державина под пером романиста при всей индивидуальности судьбы и неповторимых особенностях времени приобретает форму эталона, легко узнаваемого типа русской культурной и общественной жизни, основные черты которого с известной долей условности все же «наложимы» на других героев этого ряда российской словесности. Во-первых, это особый склад характера – прямой и бескомпромиссный, с рано установившимися, твердыми моральными принципами. Во-вторых, это человек, знающий народную жизнь не из «вторых рук», пришедший в литературу не от книг, а от жизни. В-третьих, начиная «с нуля», пройдя все жизненные ступени, поэт-государственник оказывается на самом верху официальной лестницы, с ним обязательно «заигрывает» власть, но, обласканный ею, он ей не покоряется, ибо превыше всего ставит служение Отечеству (Закону).

Есть смысл привести здесь восхищенное замечание Е. Дороша по отношению к Твардовскому: «И вот что удивительно в нем: как он остался самим собой, не попал под власть Среды. На него она никак не подействовала. Это, пожалуй, единственный такой пример. <...> Он, мужик, вышел в люди, был всячески обласкан и увенчан – и смог пойти против течения, не поддаться ни на что и остаться самим собой. Это удивительное явление»⁸⁵.

Безусловно, попытка поэта посредством Закона (= Бога, Веры) гармонизировать отношения народа и власти приводит в конце концов к утрате иллюзий, к «прощанию с утопией». Именно в этом смысле судьба поэта-государственника в России не менее трагична, чем поэта-бунтаря, ибо невозможно одновременно бояться «русского бунта, бессмысленного и беспощадного» (А. Пушкин) и не уставать повторять власти: «Будь на троне человек!» Чрезвычайно сложно «честно служить бесчестному государству».

Иной тип творческого поведения, хорошо известный русской общественной и культурной истории, – тип художника-пророка, подвижника, художника-фаната. Тип художника бескомпромиссного, ощущающего свое особое предназначение, свой особый, ниспосланный свыше долг, свое мессианство: протопоп Аввакум, Лев Толстой, Александр Солженицын...

Как уже говорилось выше, сам Солженицын уверен, что в его лице и лице Твардовского столкнулись две литературы: русская и советская. Эта точка зрения – одна из самых распространенных: «Остальные, почти все, – новые изначально *советские* (курсив автора. – Т. С., А. П.)

писатели. Твардовский, конечно, тоже. <...> А вот Солженицын сразу пришел как что-то иное, совершенно новое. Он чувствовал себя выполняющим некое предназначение, поручение, и был заряжен только на это. Он явился как пророк, апостол. Отсюда, от высшей задачи, его пренебрежение, презрение к человеческим слабостям, полная прямота, даже бесцеремонность во взглядах и оценках. Помощь себе, даже чужой риск, он воспринимал как должное, почти без благодарности. Ведь помогали не лично ему, а через него великому делу»⁸⁶.

Но автор приведенных строк обнаружил весьма симптоматичную черту характера А. Солженицына. Анализируя реакцию писателя на встречу Н. С. Хрущева с «творческой интеллигенцией», К. Ваншенкин пишет: «Он, как всегда, не церемонится. Припечатывает известных всей стране, а то миру художников слова: “малоросток” <...> “дряхлый губошлеп”, “жердяй и заика”, “худой, волковатый” и т. д. Особая достоверность наблюдательности. Безусловно, это не только от художника, но и от зека»⁸⁷.

Да, пожалуй, в русской литературе второй половины XX века нет столь противоречивой и сложной по своему характеру, чертам индивидуальности и резонансу гражданского и литературного поведения личности, как А. И. Солженицын. Но нет столь целостного, однонаправленного, сведенного в точку всех устремлений художественного мира, как мир, созданный писателем А. И. Солженицыным.

По мнению многих, Солженицын – самый мощный художник Зла во всей литературе XX века. В то же время А. Ахматова, весьма скупая на похвалы в сторону своих современников, после встречи с писателем в начале 1960-х годов сказала: «Светоносец!.. Свежий, подтянутый, молодой, счастливый! Мы и забыли, что такие люди бывают. Глаза, как драгоценные камни. Строгий, слышит, что говорит».

Думается, прав один из наиболее серьезных и объективных исследователей судьбы и творчества А. Солженицына французский литературовед Жорж Нива, связавший феномен этой фигуры с феноменом России: «А. Солженицын – самый парадоксальный русский писатель, как парадоксальна сама Россия».

Тезис можно уточнить: как парадоксальна Россия советской эпохи.

Характер Солженицына формировался, как и характер Твардовского, в условиях новой системы ценностей. Староста класса, любитель футбола и театра, комсомолец тридцатых годов, атеист, он ничем не выделялся из среды своих сверстников. Прозрение пришло во время войны, ареста, приговора.

Одновременно личность Солженицына – это один из устойчивых вариантов русского характера, характера бойца, оппозиционера, бунтаря. Размышляя о трудностях такого характера, Ж. Нива обращается к легенде о Китоврасе, «идушем только по прямой», легенде, которую ввел Солженицын в 29-ю главу «Ракового корпуса». С точки зрения исследователя, «всякий раз, как Солженицын применяет принцип Китовраса, он тяжко оскорбляет людей чувствительных и честных, но втянутых в компромисс с действительностью. Вся хитрость в том, что Солженицын в известном смысле – всегда прав. Непреклонность – его оружие, но оно ранит многих. Тем более что сюда добавляется еще и педантизм школьного учителя, какая-то снисходительность педагога»⁸⁸.

Один из наиболее сильных примеров такого «китоврасовского» поведения Солженицына – обвинение в смерти Твардовского, адресованное не только власти предрежащим, не только дюжине Секретариата советских писателей, «мертво-обрюзгших, кто с улюлюканьем травили его», но и самому поэту: «Рак – это рок всех отдающихся жгучему, желчному, подавленному настроению. В тесноте люди живут, а в обиде гибнут. Так погибли многие у нас: после общественно-го разгрома смотришь – и умер. Есть такая точка зрения у онкологов: раковые клетки всю жизнь сидят в каждом из нас, а в рост идут, как только пошатнется ... скажем, дух (выделено автором. – Т. С., А. П.)»⁸⁹.

По поводу этих строк В. Лакшин пишет: «И даже страшную болезнь Твардовского, причины которой трагичны и бесспорны, он трактует как следствие малодушия А. Т. <...> Какая дурная игра слов: рок – рак, а за этим мучительные годы каждодневного противостояния Твардовского с низостью, духовным насилием и фальшью, терпеливо, подвижнически сносимые им оскорбления, газетная брань и задержание его книг. И еще досада на отступничество людей, слывших ближайшими друзьями журнала, некоторых вчерашних его сотрудников. Твардовский не шутил со словами – честь, правда, народ, мужество, родина. И своей смертью заплатил за это не для того, чтобы вдогонку его гробу Солженицын ерничал надо всем этим»⁹⁰.

И далее В. Лакшин рисует жуткую сцену поведения Солженицына на похоронах Твардовского: «И пришел, умело организовав свое появление среди фотокорреспондентов – потных от усердия, оскорбительно вставших спиной к гробу и в упор расстреливавших в магниевых вспышках Солженицына, когда он, сидя в первом ряду

обок со вдовой, набрасывал в блокнот свои впечатления от панихиды и готовился к своему театральному – с поцелуем и крестным знаменем – прощанию с покойным, который уже ничего не мог возразить ему»⁹¹.

Именно В. Лакшин наиболее точно и определенно сформулировал мысль, подспудно существующую в некоторых воспоминаниях и об А. Твардовском, и об А. Солженицыне. Ближайший сподвижник Твардовского настаивает на том, что главное объяснение противоречий характера автора «Красного колеса» кроется в одном: «Солженицын – великое дитя ужасного века и в себя вобрал все его подъемы и падения, муки и тяготы. В его психологии, помимо высоких и добрых человеческих достоинств, свою печать наложили лагерь и война, тоталитарность и атомная бомба – эти главные атрибуты современности»⁹².

Да и сам Солженицын считает, что он «русской литературе принадлежит и обязан не больше, чем русской каторге»⁹³. И поэтому в своем стремлении вернуть человека к Богу Солженицын бескомпромиссен, даже агрессивен. Этот парадокс заметил давний оппонент А. Солженицына Рой Медведев: «Апостол своеобразного непротivления злу насилием, ограничения экономического развития, национального аскетизма, в котором он усматривает русский путь по преимуществу, в то же самое время и борец, наделенный поразительной воинственностью. Гимн Кенгиру – один из самых прекрасных гимнов бунту, сложенных в нашем веке. Но как связать Кенгир с Матреной? Да, жизнь Солженицына – это борьба в духе Ветхого, а не Нового Завета».

А. Твардовский, искренне любя Солженицына, страдая от того, как непросто складываются их отношения, неоднократно пытался разгадать, объяснить психологические мотивировки его поведения: «Его жали, жали и дожали так, что он потек»; «И что он все хитрит Александр Исаевич, зачем ему эта конспирация, почему я не могу знать адреса – куда послать ему телеграмму?»⁹⁴ И, может быть, самое точное – при помощи пушкинской цитаты: «Ты для себя лишь хочешь воли».

Твардовский ощущал себя и русским, и советским поэтом.

Солженицын – только русским, но советская ментальность ощущается и в его поведении, и в его творчестве. В. Шаламов, отказавшись с Солженицыным писать «ГУЛАГ», заметил: «Солженицын – советский писатель».

Два традиционных для отечественной словесности типа художника – государственника и борца – обнаруживают устойчивые характерологические черты в новых условиях, условиях «России советской». Причем если «советскость» в какой-то период была допущена Твардовским в поэтический мир, то агрессивность, монологическая, «тотальная» установка, позиция «тайны», конспирация, избранничество, претензия на знание истины в ее последней инстанции, ощущение себя во вражеском стане, возвышение себя за счет других (все те черты, что были усилены новым режимом) характерны для литературного поведения Солженицына и его публицистики.

Пожалуй, по высшему, гамбургскому, счету А. Солженицын прав, ибо в своих «Очерках литературной жизни» создает два образа высокой степени обобщенности: трагический – Твардовского и героический – Солженицына. Другое дело, что трагедия, запечатленная искусством слова, нашла свое подтверждение в жизни, а героика этой жизнью не была ни понята, ни принята.

¹ Гончаров И. А. Собр. соч.: В 9 т. Т. 8. М., 1952. С. 432.

² Достоевский Ф. М. Указ. соч. Т. 14. Л., 1990. С. 12.

³ См.: Твардовский А. Т. По случаю юбилея // Новый мир. 1965. № 1. С. 14.

⁴ Там же. С. 13.

⁵ Там же.

⁶ Твардовский А. Из рабочих тетрадей (1953–1960) // Знамя. 1989. № 8. С. 123.

⁷ См.: Озеров В. М. Литература и современность // Коммунист. 1963. № 18. С. 83.

⁸ Платонов А. Течение времени: Повести, рассказы. М., 1971. С. 261.

⁹ Он же. Записные книжки // Новый мир. 1991. № 9. С. 59.

¹⁰ Он же. Котлован. Ювенильное море (Море юности): Повести. М., 1987. С. 46.

¹¹ См.: Метченко А. И. О литературной критике // Коммунист. 1967. № 5. С. 121.

¹² Правда. 1967. 27 янв.

¹³ Шукшин В. Вопросы самому себе. М., 1981. С. 48–49.

¹⁴ Там же. С. 54.

¹⁵ Твардовский А. По случаю юбилея. С. 14.

¹⁶ Синяевский А. Что такое социалистический реализм? С. 437.

¹⁷ Цит. по: Цурикова Г. Борис Корнилов: Очерк творчества. М.; Л., 1963. С. 67–68.

¹⁸ Макаренко А. Против шаблона // Лит. газета. 1938. 30 июля.

¹⁹ Магд-Созн К. де. Эмансипация женщин в России: литература и жизнь. Екатеринбург. 1999. С. 205.

²⁰ Булгаков М. А. Морфий. М., 1990. С. 358.

²¹ Тренев К. Любовь Яровая. М., 1952. С. 92.

²² См.: Гладков Ф. Цемент. Свердловск, 1952. С. 8, 24–27, 29.

²³ Там же. С. 28.

²⁴ Тренев К. Указ. кн. С. 14.

- ²⁵ Там же. С. 15.
- ²⁶ Там же. С. 97, 99, 101, 102.
- ²⁷ *Лавренев Б.* Сорок первый. М., 1958. С. 113.
- ²⁸ Там же. С. 114.
- ²⁹ Там же. С. 138.
- ³⁰ Там же. С. 160.
- ³¹ Там же. С. 156.
- ³² *Платонов А.* Счастливая Москва // Новый мир. 1991. № 9. С. 51, 57, 60, 63.
- ³³ Там же. С. 75.
- ³⁴ *Твардовский А. Т.* Указ. соч. Т. 1. М., 1978. С. 165.
- ³⁵ Там же. С. 101.
- ³⁶ *Тюпа В. И.* Постсимволизм: Теоретические очерки русской поэзии XX века. Самара. 1998. С. 80.
- ³⁷ *Твардовский А. Т.* Указ. соч. Т. 2. С. 348.
- ³⁸ Там же.
- ³⁹ Там же.
- ⁴⁰ *Лесков Н. С.* Собр. соч.: В 12 т. Т. 2. М., 1989. С. 4.
- ⁴¹ *Солженицын А. И.* Рассказы. М., 1990. С. 158.
- ⁴² *Лесков Н. С.* Указ. соч. Т. 7. С. 318.
- ⁴³ *Солженицын А. И.* Указ. соч. С. 126, 123, 133.
- ⁴⁴ Там же. С. 126, 131.
- ⁴⁵ Там же. С. 146.
- ⁴⁶ См.: *Дыханова Б. В.* В поисках своего слова: (Из наблюдений над стилем Н. Лескова) // Вопросы литературы. 1981. № 2. С. 195.
- ⁴⁷ *Солженицын А. И.* Указ. соч. С. 137–138.
- ⁴⁸ Там же. С. 135.
- ⁴⁹ Там же. С. 158.
- ⁵⁰ Там же.
- ⁵¹ См.: *Лесков Н. С.* Указ. соч. Т. 2. С. 7.
- ⁵² См.: *Шукин В. М.* Избранные произведения: В 2 т. М., 1975. Т. 1. С. 368.
- ⁵³ См.: *Лесков Н. С.* Указ. соч. Т. 2. С. 7.
- ⁵⁴ См.: *Шукин В. М.* Указ. соч. С. 388.
- ⁵⁵ См.: *Лесков Н. С.* Указ. соч. С. 18.
- ⁵⁶ О теоретической и историко-литературной разработке категории «тип творческого поведения» см. в работе: *Быков Л. П.* Русская поэзия 1900–1930-х годов: проблема творческого поведения: Дис. ... д-ра филол. наук. Екатеринбург, 1995.
- ⁵⁷ См.: *Ерофеев Вик.* Поминки по советской литературе // Страшный суд: Роман. Рассказы. Маленькие эссе. М., 1996. С. 423.
- ⁵⁸ См.: *Македонов А.* Будущий Твардовский // Воспоминания об А. Твардовском. М., 1978. С. 49.
- ⁵⁹ См.: *Мальшико А.* Думка // Там же. С. 105.
- ⁶⁰ См.: *Кожухова О.* Однажды на пути // Там же. С. 114.
- ⁶¹ См.: *Симанчук И.* «Обращаясь к современнику» // Там же. С. 274.
- ⁶² См.: *Маршак И.* Твардовский и мой отец // Там же. С. 297.
- ⁶³ См.: *Прасолов А.* Строгая мера // Там же. С. 305.
- ⁶⁴ См.: *Каверин В.* Эпилог: Мемуары. М., 1989. С. 428.
- ⁶⁵ См.: *Лакишин В.* Открытая дверь: Воспоминания и портреты. М., 1989. С. 183.

- ⁶⁶ См.: *Марьенков Е.* Чай с солью // Воспоминания об А. Твардовском. С. 13.
- ⁶⁷ См.: *Верецкий О.* К двум портретам // Там же. С. 154.
- ⁶⁸ См.: *Слуцкий Б.* О других и о себе. М., 1991. С. 40.
- ⁶⁹ См.: *Солженицын А.* Бодался теленок с дубом: Очерки литературной жизни. П., 1975. С. 69.
- ⁷⁰ См.: Там же. С. 85.
- ⁷¹ *Лакиин В.* Открытая дверь. С. 11.
- ⁷² *Ваниенкин К.* Из воспоминаний о Твардовском // Воспоминания об А. Твардовском. С. 218.
- ⁷³ См.: *Лакиин В.* Солженицын, Твардовский и «Новый мир» // Лит. обозрение. 1994. № 1/2. С. 29.
- ⁷⁴ *Лакиин В.* Открытая дверь. С. 150.
- ⁷⁵ Там же.
- ⁷⁶ *Алигер М.* Тропинка во ржи: О поэзии и поэтах. М., 1980. С. 219.
- ⁷⁷ Цит. по: Творчество Александра Твардовского: Исследования и материалы. СПб., 1989. С. 248.
- ⁷⁸ *Абрамов Ф.* Об Александре Твардовском: (По материалам личного архива Ф. Абрамова) // Там же.
- ⁷⁹ *Замятин Е.* Я боюсь // Книжное обозрение. 1988. 8 апр.
- ⁸⁰ *Мандельштам О.* Собр. соч.: В 4 т. Т. 2. М., 1991. С. 184.
- ⁸¹ Там же. С. 182.
- ⁸² *Бердяев Н. А.* Философская истина и интеллигентская правда // Вехи: Сб. ст. о русской интеллигенции. М., 1991. С. 14.
- ⁸³ *Пушкин А. С.* Собр. соч.: В 10 т. Т. 9. Письма. М., 1962. С. 159.
- ⁸⁴ Там же.
- ⁸⁵ Цит. по: *Кондратович А.* Новомирский дневник, 1967–1970. М., 1991. С. 95.
- ⁸⁶ См., например: *Ваниенкин К.* Из записей // Лит. обозрение. 1994. № 5/6. С. 67.
- ⁸⁷ Там же. С. 68.
- ⁸⁸ *Нива Ж.* Солженицын. М., 1992. С. 29.
- ⁸⁹ *Солженицын А.* Бодался теленок с дубом. С. 309.
- ⁹⁰ *Лакиин В.* Солженицын, Твардовский и «Новый мир». С. 47–48.
- ⁹¹ Там же.
- ⁹² Там же. С. 45.
- ⁹³ *Солженицын А.* Бодался теленок с дубом. С. 294–295.
- ⁹⁴ Цит. по: *Лакиин В.* Солженицын, Твардовский и «Новый мир». С. 38, 40.

ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ

Русской философской мысли свойственна одна сразу же бросающаяся в глаза особенность – несклонность к жестким схемам, законченной систематике. Может быть, поэтому философия долгое время существовала неотделимо от литературы. Позже, на грани девятнадцатого и двадцатого столетий, излюбленным жанром становится эссе, размышления, «вольные мысли» на полях и жизни, и литературы, «опавшие листья». Этими свойствами русской философии во многом объясняется стремление избежать четкой, конечной терминологичности и определенности. Она вся осуществляется как бы в придаточных предложениях и порой принципиально метафорична. Как отмечал С. Франк, «своеобразие русского типа мышления именно в том, что оно изначально основывается на интуиции»¹. Поэтому вполне естественно, что «глубочайшие и наиболее значительные идеи были высказаны в России не в систематических научных трудах, а в совершенно иных формах – литературных»². Это лишний раз подтверждается одной из актуальных тенденций современной филологии – стремлением выявить художественную модель русского самосознания.

Имея в виду, что «русская идея переживает сегодня второе рождение, становится культурной реальностью нашего времени...», что «одни считают ее философией будущего», а «иные относятся, напротив, отрицательно»³, в заключение предлагаем некоторые отрывки из работ отечественных литераторов и философов, связанных с их пониманием русской идеи.

Ф. Достоевский:

«Мы предугадываем, и предугадываем с благоговением, что характер нашей будущей деятельности должен быть в высшей степени общечеловеческий, что русская идея, может быть, будет синтезом всех тех идей, которые с таким упорством, с таким мужеством развивает Европа в отдельных своих национальностях; что, может быть, все враждебное в этих идеях найдет свое примирение и дальнейшее развитие в русской народности».

(1860)

«Русская идея – всеценность, всепримиримость, всечеловечность».
(1861)

«Следовательно, если национальная идея русская есть, в конце концов, лишь всемирное общечеловеческое единение, то, значит, вся наша выгода в том, чтобы всем, прекратив все раздоры до времени, стать поскорее русскими и национальными».
(1877)

В. Соловьев:

«...Идея нации есть не то, что она сама думает о себе во времени, но то, что Бог думает о ней в вечности».

«Русская идея, исторический долг России требует от нас признания нашей неразрывной связи с вселенским семейством Христа и обращения всех наших дарований, всей мощи нашей империи на окончательное осуществление социальной троицы, где *каждое* из трех главных органических единств, церковь, государство и общество, безусловно свободно и державно, не в отъединении от двух других, поглощая или истребляя их, но в утверждении безусловной внутренней связи с ними. Восстановить на земле этот верный образ Божественной Троицы – вот в чем русская идея».

«Русский народ – народ христианский, и, следовательно, чтобы познать истинную русскую идею, нельзя ставить себе вопроса, что сделает Россия через себя и для себя, но что она *должна сделать* во имя христианского начала, признаваемого ею и во благо всего христианского мира, частью которого она предполагается».
(1888)

Вяч. Иванов:

«Но можно ли еще – и должно ли – говорить вообще о национальной идее как о некотором строе характеристических моментов народного самосознания? Не упразднена ли и эта старая тема, как упраздненными казались нам старые слова о народе и интеллигенции? Нам кажется, что можно и должно».

«Всенародность – вот непосредственно данная внешняя форма идеи, которая кажется нам основою всех стремлений наших согласить правду оторвавшихся от земли с правдою земли».

«В ней (русской идее – Т. С., А. П.) раскрывается глубочайший смысл нашего стремления ко всенародности, нашей энергии совлечения, нашей жажды нисхождения и служения».

«Основная черта нашего народного характера – пафос совлечения, жажда совлечься всех риз и всех убранств, и совлечь всякую личину и всякое украшение с голой правды вещей. С этою чертой связаны многообразные добродетели и силы наши, как и многие немощи, уклоны, опасности и падения. Здесь коренятся: скептический, реалистический склад неподкупной русской мысли, ее потребность идти во всем с неумолимо-ясною последовательностью до конца и до края, ее нравственно-практический строй и оборот, ненавидящий противоречие между сознанием и действием, подозрительная строгость оценки и стремление к обесценению ценностей».

(1909)

Е. Н. Трубецкой:

«В идее “русского Христа” в одинаковой мере извращается и образ Христов и русская национальная идея. Быть может, именно благодаря этому искажению мы до сих пор о ней так мало знаем. Увлечение Россией воображаемой помешало нам рассмотреть как следует Россию действительную и, что еще хуже, русскую национальную идею; духовный облик России хронически заслонялся фантастической грезой “народа-богоносца”».

(1912)

В. Розанов:

«Дана нам красота невиданная.

И богатство неслыханное.

Это – РОССИЯ.

Но глупые дети все растратили. Это РУССКИЕ».

(1915)

Н. Бердяев:

«Русская национальная мысль питалась чувством богоизбранности и богоносности России. Идет это от старой идеи Москвы как Третьего Рима, через славянофильство – к Достоевскому, Владимиру Соловьеву и современным неославянофилам».

(1915)

Л. Карсавин:

«Итак, к пониманию “русской идеи” можно подходить от любого момента русской действительности, диалектически раскрывая его и проверяя выводы на изучении других моментов, но главным образом – моментов несомненного значения. И только в последнем случае удастся сделать свои выводы надежными и убедительными. Разумеется, в истории нашей не трудно найти много таких моментов, сосредоточиваясь, например, на таких явлениях, как рост государственности, литература, искусство».

(1922)

Г. Флоровский:

«Жить и действовать в Церкви, творить свое дело в духе Христовом, исходя из религиозного восприятия жизни, – вот единственный путь... Великая Россия восстановится лишь после того, как начнет создаваться русская православная культура, – и только православное дело, творчество в духе и под сенью Церкви есть в наши дни праведное русское дело».

(1922)

И. Шмелев:

«Путь религиозного обновления жизни – вот истинный путь духовного демократизма... Новому поколению России, быть может, выпадет подвиг великого созидания, подвиг как бы революционеров христианских!»

(1925)

П. Милюков:

«Подобно литературному языку, русская национально-вапонтаристическая идея – недавнего происхождения. Подобно ему, она еще находится в процессе образования. Наконец, подобно ему, она, несмотря на свою сравнительную новизну, уже может похвалиться такими достижениями, которые сами по себе гарантируют нас от всяких попыток прервать эту нить новой культурной традиции или подменить ее какой-либо другой, искусственно придуманной для удовлетворения чисто теоретических построений. Новая Россия естественно развилась из старой, общими с Европой путями. Теми же путями она пойдет и дальше, не оглядываясь на пройденные стадии, вопреки националистам всех стадий своего развития».

(1925)

Н. Бердяев:

«Русская мысль, русские искания начала XIX в. и начала XX в. свидетельствуют о существовании русской идеи, которая соответствует характеру и признанию русского народа. Русский народ – религиозный по своему типу и по своей душевной структуре. Религиозное беспокойство свойственно и неверующим. Русские атеизм, нигилизм, материализм приобрели религиозную окраску».

«Русская идея – эсхатологическая, обращенная к концу. Отсюда русский максимализм. Но в русском сознании эсхатологическая идея принимает форму стремления ко всеобщему спасению. Русские люди любовь ставят выше справедливости».

«...Русская же идея есть идея коммюнитарности и братства людей и народов».

«Русский народ, по своей вечной идее, не любит устройства этого земного града и устремлен к Граду Грядущему, к Новому Иерусалиму, но Новый Иерусалим не оторван от огромной русской земли, он с ней связан, и она в него войдет».

(1946)

И. Ильин:

«Перед нами задача: творить русскую самобытную духовную культуру – из русского сердца, русским созерцанием, в русской свободе, раскрывая русскую предметность. И в этом – смысл русской идеи... *Ее возраст есть возраст самой России.* А если мы обратимся к ее религиозному источнику, то мы увидим, что это есть *идея православного христианства*».

(1948)

«Русский человек должен перестать поклоняться чужим идолам и дьяволам. Он должен “вернуться к себе”, к живым драгоценным корням своей национальной культуры. Он должен понять, принять и выговорить *свою русскую Идею*, с тем чтобы затем осуществить ее во всем – в религии и в науке, в правде и в государственной форме, в искусстве и труде, в суде, в медицине и в воспитании».

(1949)

А. Янов:

«Русская идея – это “идеология русского империализма”».
(1988)

М. Маслин, А. Андреев:

«История “Золотого Киева”, особенности русского средневекового сознания, поставившего вопрос о судьбе русского народа и его месте в мировой истории, образование Киево-Могилянской и Славяно-греко-латинской академий, других духовных школ, а затем и университетов, судьбы раскола, идеологические дискуссии времен Петра I и Екатерины II, споры славянофилов и западников, декабрь 1825 г. и февраль 1861 г., феномен русского философского кружка, “кряжевой тип” семинариста-нигилиста, зарождение и развитие “русского социализма”, специфика консерватизма и либерализма в России, нравственные искания великой русской литературы XIX в., культурно-этнические характеристики русской нации – вот только некоторые из самых различных по своей значимости, происхождению и сущности исторических фактов и событий, философских и социальных явлений, образов и символов, вмещающихся в понятие “русская идея”».
(1990)

В. Кожин:

«Русского человека (как носителя особого типа социально-духовной культуры (русской идеи. – Т. С., А. П.) отличает особая открытость по отношению к другим культурам, беспощадность самокритики, стремление к “всечеловеческому единению”».
(1991)

В. Белов:

«Вселенское зло, по Пушкину, преодолевается вселенским добром и, вероятно, терпением. И добро побеждает. В этом, на мой взгляд, главное содержание русской идеи, может быть, предназначения нашей России».
(1991)

В. Хорос:

«“Русская идея” – в значительной степени государственная имперская идея».
(1992)

О. Лацис:

«Мы не знаем, что такое русская идея».

(1992)

Д. Драгунский:

«Когда говорят о русской идее, у меня по коже пробегает легкий мороз. Потому что на самом деле это просто идея российской империи, не более того и не менее».

(1993)

В. Крюков:

«Что же тогда русская идея? Что как не *граница* европейской мысли, как не *предел* западного ratio?»

(1994)

А. Валицкий:

«Почему содержание “русской идеи” отождествляется лишь с православной религиозностью, хотя классическое истолкование этого понятия, представленное в “Русской идее” Бердяева, было несравненно шире, включая всю традицию светского радикализма в России? Что сделалось с такими компонентами “русской идеи”, как гегельянство Белинского (и его бунт против него), “русский социализм” Герцена, “умственная революция” 60-х годов, многообразные варианты народничества и, конечно, русский атеистический анархизм?»

(1994)

А. Гулыга:

«Русская идея – это составная общечеловеческой христианской идеи, изложенная в терминах современной диалектики».

«В русской идее нет ничего имперского, здесь нет стремления утвердить свою исключительность и покорить другие народы».

(1995)

В. Лазарев:

«Стержнем духовного самосознания и менталитета народа в русской философии является русская идея. Русская идея – это вопрос о смысле существования России во всемирной истории».

(1995)

Программа КП РФ:

«Будущее России можно строить только на прочном фундаменте ее созидательных традиций и исторической преемственности. Сложное переплетение геополитических, национальных и экономических обстоятельств сделало Россию носителем культурной и нравственной традиции, основополагающими ценностями которой являются общинность, коллективизм (соборность); стремление к воплощению высших идеалов истины, добра и справедливости (духовность); равноправие и равноценность всех граждан независимо от национальных, религиозных и других различий (народность)... В своей сущности “русская идея” есть идея глубоко социалистическая».

(1995)

В. Белецкий:

«Русская идея... это социально-этническая парадигма нашего общества, дающая представление о характере его развития, определяемый социальным и национальным своеобразием порядок подхода к развитию и функционированию общества, решению различных общественных проблем. ... Русская идея дает ответы на вопросы “что делать?” и, главным образом, “как делать?”».

(1996)

Г. Щенников:

«“Русскую идею” в художественном творчестве Достоевского и в ряде его выступлений (например, в Пушкинской речи) следует рассматривать не в аспекте политики, а в более широком культурном контексте – в контексте его антропологии прежде всего – заветных раздумий писателя о перерождении человечества в новый, совершенный род».

(1996)

Д. Драгунский:

«Вследствие своей изначальной туманности, Русская Идея (вместе со своими составляющими типа “великая цель”, “истинно русский человек”, “духовность”, “соборность” и т. п.) превратилась в некое подобие *архетипа* в классическом понимании великого психолога и мистика XX века К. Г. Юнга. То есть в нечто очень душеспасительное, но совершенно произвольное, как саркастически заметил кри-

тик Юнга М. Стеблин-Каменский. Превратилась в модное слово, придающее стилю элегантность».

«Если отбросить многозначительное пустословие вокруг Русской Идеи, то это вещь более чем резонная. Это особое понимание русскими себя и своего особого места в мире».

(1998)

«Русская идея – символ-понятие, означающее в самом широком смысле слова совокупность специфических черт, присущих русской культуре и русскому менталитету на протяжении всей истории. В более узком смысле русская идея означает уровень национального самосознания в каждый данный момент истории». <...> «В еще более узком – социологическом – смысле русская идея есть способ существования старых и новых элементов общественно – социального, культурного, политического и т. п. развития в России (в том числе и способ сочетания интересов и принципов)» (*Русская философия: Малый энциклопедический словарь*. М.: Наука, 1995. С. 454).

Ф. Достоевский:

«...если идея верна, то она способна к развитию, а если способна к развитию, то непременно со временем должна уступить другой идее, из нее же вышедшей, ее же дополняющей, но уже соответствующей новым потребностям нового мышления».

¹ Франк С.Л. Русское мировоззрение. СПб., 1996. С. 163.

² Там же.

³ См.: Гулыга А. Указ. кн. М., 1995. С. 11.

Новикова Л.И., Сиземская И.Н. Русская философия: Курс лекций. Приложение 2. Глоссарий. – М., 1997. С. 324: «*Русская идея – символ-понятие, означающее совокупность специфических черт, присущих русской культуре и русскому менталитету на протяжении истории*».

Научное издание

Снигирева Татьяна Александровна
Подчиненов Алексей Васильевич

РУССКАЯ ИДЕЯ КАК ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ФЕНОМЕН

Учебное пособие по спецкурсу

Редактор Р. Н. Кислых
Компьютерная верстка – А. В. Сنيгирев, Н. В. Комардина

ЛР № 020257 от 22.11.96. Подписано к печати 20.12.2000. Формат 60х84^{1/16}.
Бумага для множительных аппаратов. Гарнитура *Times New Roman*.
Усл. печ. л. 6,04. Тираж 150 экз. Заказ 5 9

Издательство Уральского университета.
620083, Екатеринбург, ул. Тургенева, 4.

Отпечатано в ИПЦ «Издательство УрГУ».
620083, Екатеринбург, ул. Тургенева, 4.